



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Estrategias de creación y herramientas de análisis en música para la escena:

Poéticas de lo sonoro desde una práctica intermedial

TESIS

Que para optar al grado de
Doctor en Música (Composición)

PRESENTA

Mtro. Guillermo Rodolfo Eisner Sagüés

TUTORA PRINCIPAL:

Dra. Norma Susana González Aktories (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Dr. Rodrigo Sigal Sefchovich (ENES, Morelia)

Dr. Juan Sebastián Lach Lau (ENES, Morelia)

Ciudad de México, marzo de 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Carla y Pedro

Agradecimientos

A la Dra. Susana González Aktories, mi tutora principal, quien desde el primer día acompañó esta investigación con cariño y rigurosidad, entregando las herramientas, el tiempo, y la escucha atenta para que en el transcurso fuera descubriendo cada paso de este caminar.

A los miembros del comité tutor, Dr. Rodrigo Sigal y Dr. Juan Sebastián Lach, quienes se comprometieron con este trabajo realizando lecturas y aportes fundamentales para conseguir los objetivos planteados.

A los integrantes del sínodo, Dr. Roberto Kolb, Dr. Jorge David García y Dra. Iracema De Andrade, por su generosidad y lectura atenta y detallada en la etapa final de este trabajo.

A la coordinación del Posgrado en Música y sus colaboradoras Jasmin, Mónica, Susana, Begoña y Dahída por la disposición siempre atenta a resolver con urgencia las muchas solicitudes de estos cuatro años. En especial a los coordinadores, Dr. Roberto Kolb, quien incluso desde antes de postular al programa se mostró atento e interesado en mi investigación; y al Dr. Fernando Nava, quien ha guiado de manera amable el posgrado en mis últimos años de doctorado.

A Carla, por su amor y generosidad para emprender juntos esta aventura. Porque sabemos que fue muy difícil dejar nuestra casa, nuestros trabajos, nuestras familias y amigos, para desembarcar en una ciudad gigante, incomprensible, y al mismo tiempo llena de rincones, experiencias y amigos entrañables, que hacen que siempre queramos regresar. Por compartir los días felices y los no tanto, los proyectos, los viajes, los procesos creativos. Por crecer y caminar juntos...

A Pedro, nuestro Pedro Tabaré, que llegó a nuestras vidas como un mexicanito-chileno-uruguayo tierno, bravo, amoroso, intenso, apasionado, inquieto, alegre... quien nos acompaña en esta aventura llenando de felicidad cada día...

A mi madre Raquel y mi padre Rodolfo, por siempre apoyar nuestros pasos. A mi hermana Verónica y mi hermano Federico por acompañar los procesos con cariño. A mis sobrinos Juandi, Alonso y Aurorita, por llenarnos de alegrías. A Carlos y Mabel por la preocupación constante. Y a Mónica y Patricio, abuelos cariñosos de nuestro Pedro.

A toda mi familia en Uruguay, en especial a mis abuelos que no alcanzaron a leer estas líneas, y a mi abuela, que son ejemplo de amor y cariño por la familia. A mis tíos, primos y sobrinos por el constante cariño y apoyo.

A Naye, Felipa, y especialmente a la Sra. Claudia, mujeres maravillosas que de manera fundamental nos apoyaron durante estos años con Pedro, cuidándolo con un cariño único. Sin ustedes no lo hubiésemos logrado.

A la familia chilenga en Ciudad de México, quienes nos acogieron con cariño desde el primer día, y con quienes compartimos las alegrías, los hijos, los viajes, los días lejos de casa. Di, Walter, Diego, Ilean, Erin, Ceci, Pozo, Emi, Cristian y Elisa, Javi, Juan, Vicha, Santi, Claudia, Ilona, Carola, Carla, Ernesto, Lucas, Alejandro, Jazmina, Silvestre, Cristian, Brian, Lau, Pablo, Manu, Mile, Martín, Cata, Ricardo, Mariela, Inti, Isabel, Renato, Diego, Rodrigo, Fran, Lucía, Katia, Verónica, Carlos, Santi y Emi, Ale, Irene, y Eli. Ustedes hicieron que todo fuera más sencillo.

A lxs amigxs y compañerxs del Seminario de Investigación Doctoral, con quienes hemos compartido los procesos, nos hemos criticado constructivamente, y hemos crecido juntos en este camino. A quienes ya han concluido sus investigaciones, Pablo, Edith, Santiago, Cristian; y a quienes aún están en ellas, María Clara, Marusia, Otto, Nicolás, Nonis, Mabi, Tomás, Mario, Juan Carlos, Hernani, Aaron, Alessio, Itzel, Adela, Vladimir, Sarmen. Mucho éxito en cada uno de sus proyectos, estoy seguro que seguiremos compartiendo los siguientes pasos.

A todxs lxs queridxs integrantes del Speep, nuestro refugio universitario para estudios de la escena y el performance, por ser siempre un espacio crítico, constructivo y de crecimiento artístico y académico.

A todxs lxs compañerxs de las reuniones de tutorandos de Susana, con quienes compartimos los procesos, las investigaciones, las confusiones y las certezas. Todo lo mejor para cada unx de ustedes.

A Heiner Goebbels, Rodrigo Sigal, Alejandro Escuer y Rafael Díaz, por sus fundamentales aportes y generosidad en el proceso de investigación que incluyó el estudio y análisis de sus obras.

A los Drs. Rubén López-Cano, Alfonso Padilla y Omar Corrado, por enriquecer esta investigación con valiosísimos seminarios ofrecidos en el Posgrado en Música. Y en especial al Dr. Corrado, por su generoso y profundo aporte como comentarista de mi segundo coloquio doctoral.

A cada unx de lxs músicos, artistas escénicos y audiovisuales que han motivado y participado en las obras que conforman esta investigación. Sin ellos este trabajo estaría inconcluso y carecería de sentido.

A Alejandro Lavanderos, María Clara Losada, Rodrigo López Toro, Sebastián Tellado, Luis Adrián Araneda, quienes han hecho realidad *Esquinas*.

A cada miembro del elenco, orquesta, equipo creativo y técnico de la ópera *Titus*: Teresa Navarro, Albina Goryachikh, Catalina Pereda, Darenka Chávez, Laura Agorreca, Ilean Santa María, Vladimir Rueda, Raúl Román, Carlos Jurado, Mauricio Jiménez-Quinto, Ulises de la Cruz, Mario León, Tony Corrales, Carlos Bellato, Raí Solís, Rodrigo Cadet, Didanwee Kent, Carla Romero, Paula Sacur, Javiera Núñez, Francisca Betel, Auda Caraza, Atenea Chávez, Xóchitl González, Al Mendoza, Sergio Écatl, Pablo Ramírez, Leinad Nuño, Kaoru Miyasaka, Analí Sánchez Neri, David Pérez, Alex Bruck, Dulce Capilla,

Anahí Iniestra y Armando Rangel; quienes se lanzaron a la aventura en un proyecto de destino incierto y de mucho crecimiento para todos.

A mi querida amiga, Dra. Carmen Troncoso, por invitarme a ser parte de su investigación, proceso en el cual desarrollamos el proyecto que dio lugar a *Being in the sounds*, y por la infinita posibilidad de crecimiento artístico y académico que significó la composición de la obra y su montaje, estreno y grabación. Y a Lynette Quek, quien asistió el proceso de manera generosa y desinteresada.

Al Departamento de Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por acogerme en la parte final del doctorado, y por abrirme un espacio académico para el desarrollo y retribución de la presente investigación.

Finalmente, agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México; al Posgrado en Música; a cada uno de los fondos que han permitido la concreción de estos procesos de investigación y creación; y a cada uno de los festivales e instancias en que se han programado estas obras, haciendo posible que se completen los procesos de creación en el encuentro con los audio-espectadores.

Índice

Introducción.....	1
1. Capítulo I: Modos de pensar la música en la escena.....	19
1.1 Estudios intermediales.....	20
1.2. Giro performativo.....	26
1.3. Musicalidad de la escena.....	34
1.4. Teatralidad de la música.....	41
2. Capítulo II: Música e intermedialidad. Un estudio a partir de la obra de tres compositores	46
2.1. Música y acontecimiento escénico en Heiner Goebbels.....	50
2.1.1. Distanciamiento – Fragmentación – Ausencia.....	51
2.1.2. Ausencia en escena, presencia en audiencia.....	54
2.1.3. Polifonía escénica.....	59
2.1.4. Leer como forma de composición.....	62
2.1.5. Desaceleración en <i>Stifters Dinge</i>	64
2.2. Música y acontecimiento escénico-audiovisual en <i>Lumínico</i>	70
2.2.1. Realización escénica de la música y la imagen.....	76
2.2.2. Conciertos visuales.....	79
2.2.3. Musicalidad visual, teatralidad sonora.....	82
2.3. Música y creación audiovisual en Rafael Díaz.....	88
2.3.1. Dramaturgia multimedial.....	90
2.3.2. Representación del espacio en <i>Las Brutas</i>	93
2.3.3. <i>Las Brutas</i>	95
2.3.4. A modo de cierre.....	105
3. Capítulo III: Procesos de creación en obras propias.....	108
3.1. Proceso de composición sonora y visual de <i>Esquinas</i>	109
3.1.1. Motivaciones.....	112

3.1.2. Desarrollo técnico.....	114
3.1.3. Estrategias de creación.....	116
3.1.4. Musicalidad audiovisual.....	124
3.2. <i>Titus</i> , proceso de creación de un acontecimiento escénico.....	126
3.2.1. Antecedentes.....	126
3.2.2. Proceso de transposición.....	129
3.2.3. Equipo de trabajo, metodología, y motivaciones.....	136
3.2.4. Estrategias de creación en <i>Titus</i>	140
3.2.4.1. Confección del libreto y talleres de experimentación.....	141
3.2.4.2. Composición musical.....	146
3.2.4.2.1. Creación pre-musical.....	147
3.2.4.2.2. Escritura y desarrollo creativo.....	155
3.2.4.2.3. Puesta en escena.....	166
3.3. Composición intermedial de <i>Being in the sounds</i>	169
3.3.1. Origen y motivaciones.....	171
3.3.2. Proceso de creación colaborativo.....	173
3.3.3. Estrategias de creación.....	179
4. Capítulo IV: Creación intermedial.....	188
4.1. Estrategias de creación en obras de otros autores y en obras propias.....	190
4.2. Tejidos intermediales.....	201
4.3. Poéticas de lo sonoro.....	206
5. Conclusiones.....	214
Bibliografía.....	224
Anexo I: Lista de Imágenes y tablas.....	230
Anexo II: Lista de estrenos y presentaciones de obras del portafolio de composiciones.....	232

Introducción

La presente investigación surge de mi práctica como compositor, en la cual me he sentido atraído tanto por la creación de música instrumental y electroacústica, como por la composición de música para la escena: teatro, danza, ópera y audiovisual, instancias de trabajo en las cuales se cuenta con la participación de otros creadores. Las experiencias en estos ámbitos de trabajo co-creativo y colaborativo, donde el diálogo creativo aflora y la música converge con otros medios para la realización de una obra artística, me han despertado una serie de interrogantes respecto a: las estrategias de creación a disponer en el trabajo intermedial, y los métodos de análisis idóneos para la interpretación de obras donde convergen diversos materiales y disciplinas artísticas. De dichas inquietudes es que nace el interés por desarrollar esta investigación-creación, a modo de dar cuenta, por medio de la práctica composicional y el desarrollo teórico y analítico, de cómo la intermedialidad en las artes, esto es, la “participación de más de un medio de expresión en la significación de un artefacto humano” (Wolf, 1999, p. 1), se ha convertido para los compositores en un ámbito de trabajo que re-potencia las posibilidades de desarrollo creativo y las capacidades de tratamiento y enfoque de recursos técnicos propios de las músicas contemporáneas acústicas y electroacústicas, mismas que, al converger con otros medios, se retroalimentan de nuevas condiciones materiales y comunicativas, y se disponen al servicio de resultados que son posibles gracias a las relaciones intermediales desplegadas.

El título de la tesis: “Estrategias de creación y herramientas de análisis en música para la escena: Poéticas de lo sonoro desde una práctica intermedial”, da cuenta que el interés de la presente investigación se centra en el campo de el o los creadores (compositor, director, intérprete, etc.), y en cómo las decisiones tomadas en esta etapa del proceso de creación se enriquecen en las instancias de realización concreta de la obra y su recepción; al mismo tiempo que se indaga en los modos de estudiar este tipo de objetos, compuestos por diversos materiales, disciplinas y contextos culturales. El esfuerzo consiste en reconstituir los procesos creativos de las obras que forman parte del objeto de estudio, poniendo el foco en los métodos y estrategias de trabajo desplegadas por cada uno de los creadores

involucrados en su desarrollo, y en cómo éstas alimentan la forma simbólica resultante y su recepción por parte de los audio-espectadores.

El presente trabajo se concibe como una investigación artística, área de estudio aún en desarrollo y definición, y la cual pareciera despertar mayor consenso sobre lo que no es que respecto de lo que sí se puede considerar como su ámbito de acción y sus características particulares. Dentro de la larga discusión académica en las últimas dos décadas respecto a las características y alcance de esta área de estudio, rescato el planteamiento de López-Cano y San Cristóbal (2014) quienes, revisando las particularidades de la investigación artística en música, afirman:

Este tipo de investigación es una actividad específica, cuyo objetivo no se agota en el conocimiento generado por la obra en sí misma, sino que implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y rutinas de estudio, las influencias teóricas y prácticas, etc. (...) Se trata de un estudio en profundidad, sistemático en su preparación, desarrollo, metodología, obtención y comunicación de resultados, elaborado conscientemente y desde una perspectiva crítica. (p. 39)

Entendida desde esta óptica, la investigación artística, la investigación-creación, o la práctica artística como investigación, todas denominaciones que buscan dar cuenta de este tipo de indagaciones, requiere de la especificidad de conocimientos, formación y experiencia artística para plantear y resolver problemas propios de estas áreas de estudio. No se trata de concebir toda creación artística, que por cierto recurre a estrategias exploratorias y herramientas de investigación para su propio desarrollo, como una investigación artística, sino de entenderla como un fenómeno integrado donde, a partir del planteamiento de una problemática específica (pregunta de investigación), la práctica artística (creación, interpretación) se realiza en simultáneo y se retroalimenta críticamente de una investigación respecto a sus propios procesos de creación, documentación, sistematización y sociabilización de resultados.

El recurrir a la investigación, entendida como una actividad con objetivos y metodologías precisas que produce conocimientos generalizables y transferibles, a la par de la creación artística, cuyos resultados corresponden a productos subjetivos y particulares de su propia composición como obra, promueve y da lugar a procesos de trabajo autoconscientes, donde cada una de las etapas: conceptualización, documentación, experimentación, exposición, etc., enriquece ambos campos: creación e investigación. La autoconciencia en el proceso investigativo-creativo nutre la producción de conocimiento mediante la indagación en los intersticios entre cada etapa y cada actividad de trabajo, siendo ese el espacio, la brecha, de donde afloran los resultados que una vez procesados y analizados son susceptibles de ser comunicados y aplicados por otros investigadores interesados en estos ámbitos de estudio.

De este modo, en la presente tesis se conforma una red de trabajo donde los procesos de creación se desarrollan a la par del estudio y documentación de las estrategias, metodologías y herramientas desplegadas en el análisis de obras de otros compositores y en la composición del portafolio de obras propias. En esta dinámica de red, me propongo revelar las estrategias de creación y herramientas de análisis observadas y recopiladas en las experiencias de otros compositores, y aquellas desarrolladas en la creación del portafolio de composiciones que conforman la tesis. Cada obra que compone el objeto de estudio, con sus múltiples características materiales, disciplinares y contextuales, es estudiada y/o desarrollada en un ida y vuelta entre la práctica y la teoría, dejando abierta la posibilidad de que cada uno de estos procesos nutra el análisis y/o la creación de cada caso en particular, al mismo tiempo que de luz al estudio de las otras obras y a los procesos creativos propios.

La perspectiva particular de la presente investigación está dada por mi condición de compositor-investigador, en tanto mi práctica creativa es enriquecida por el desarrollo teórico y el análisis del trabajo de otros creadores, así como la teoría y el análisis se alimentan de mi experiencia en el ámbito creativo. El desafío es no enfocarse sólo desde uno de estos ámbitos: compositor o investigador, sino que, valorando esta doble condición, nutrir recíprocamente tanto la creación como la discusión teórica y el ejercicio analítico. En este sentido, existen textos de referencia que son un buen ejemplo del tipo de investigación que me propongo

realizar aquí, como el ya citado trabajo de López-Cano y San Cristóbal, o el más reciente aún *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (2015) de Mine Dogantan-Dack (editora), donde se presentan desde problematizaciones en torno a las políticas institucionales y contextos culturales que dan lugar a la investigación artística en música, hasta casos de estudio particulares que dan cuenta de la amplia variedad de enfoques y formas de aproximación que existen ante un ámbito de estudio dinámico y con metodologías de trabajo en constante revisión como es la investigación artística. El presente trabajo no pretende más que ofrecer una manera de afrontar el desafío de transitar entre la práctica artística y la investigación en un diálogo permanente y constructivo.

Tratándose de una investigación doctoral en composición, la atención podría estar puesta exclusivamente en lo musical, pero en vez de aquello, se amplía el foco a lo sonoro al concebir que en las artes escénicas y audiovisuales operan medios emisores de sonido más allá de los puramente musicales, y como tales, dichos medios deben ser abordados en el estudio de las implicancias que tienen en la creación y recepción de los procesos analizados. El ámbito sonoro en la escena teatral y audiovisual está compuesto por sonidos concretos y, eventualmente, por música. Los primeros pueden corresponder a sonidos de naturaleza, urbanos, interiores, exteriores, etc., mientras que la música representa un plano más abstracto. Los signos sonoros pueden ser generados por diversas fuentes: los actores hablando, moviéndose, cantando o tocando instrumentos; músicos en escena, en el foso del teatro, en el cuadro o fuera de él; sonidos y músicas reproducidas por altavoces o por elementos de utilería. Independiente de la fuente, lo sonoro en el teatro y en el audiovisual abre un espacio de significación, que sólo este medio está en condiciones de producir.

El foco entonces está puesto en cómo los medios sonoros de manifestaciones escénicas y audiovisuales, influyen e impactan en el tratamiento de los demás medios que forman parte de los fenómenos artísticos estudiados, y viceversa, es decir, cómo los elementos sonoros son condicionados por los demás medios puestos en obra. El análisis de los procesos creativos que son parte del objeto de estudio, busca reconstruir las integraciones y asimilaciones así como los traslados y traducciones conceptuales, materiales, disciplinares y culturales, entre los medios que integran el proceso de creación, manifestación y recepción

de los fenómenos artísticos abordados. En una lógica de red, cada medio puesto en obra influye y condiciona a los otros medios, y a su vez, impacta en la ocurrencia concreta del proceso, y en cómo éste es experimentado por la audiencia.

En la presente investigación recorro a ámbitos teóricos que en las últimas décadas, desde 1990 a la fecha, han aportado enfoques novedosos y de importante repercusión en el estudio de fenómenos artísticos como los aquí convocados: intermedialidad, teoría del performance, musicalidad, y teatralidad, sustentando en estas corrientes de pensamiento el desarrollo de la investigación. La intermedialidad, área de conocimiento general desde la cual realizo las aproximaciones a cada uno de los objetos de estudio convocados en la presente investigación, se enfoca en el estudio de los traslados y asimilaciones conceptuales y materiales entre los diversos medios que convergen en cada obra, entendidos éstos como herramientas, disciplinas artísticas y contextos culturales. Autores de relevancia en este ámbito son: Werner Wolf (*The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, 1999); Freda Chapple y Chiel Kattenbelt (*Intermediality in Theatre and Performance*, 2006); Claus Clüver (“Introductions to the Intermedial Field”, 2007); y en México: Roberto Kolb y Susana González Aktories (*Sensemaya: un juego de espejos entre música y poesía*, 1997); Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (*Entre Artes, Entre Actos. Ecfrasis e intermedialidad*, 2011); y Didanwee Kent (“Resonancias” de la promesa: “ecos” y “reverberaciones” del *Don Giovanni*. *Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*, Tesis de doctorado, 2016).

En cuanto a la teoría del performance (Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 2014), recorro a ésta para dar cuenta de cómo impacta en las realizaciones concretas de la música, el giro producido en las artes visuales y escénicas, en cuanto los creadores ya no trabajan sobre el concepto de obra en tanto objeto visual o espectáculo teatral, sino que en vez de ello se da lugar a acontecimientos y realizaciones escénicas exclusivas de su espacio tiempo de ocurrencia, y que son protagonizadas tanto por actores como por espectadores. Pensar la música como un acontecimiento influenciado por las condiciones particulares del espacio y tiempo de su realización concreta, permitirá en la presente investigación ampliar la forma de aproximación a los objetos de estudio, en tanto estos serán

analizados no tan sólo por lo que sucede a nivel sonoro, sino que se considerarán también elementos como escena, cuerpos, iluminación, etc; y se observará cómo los vínculos intermediales producen traslados, transformaciones y transposiciones entre los diversos medios puestos en obra.

Por su parte, la musicalidad corresponde a un modelo epistemológico desarrollado por David Roesner (*Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, 2014) que se enfoca en indagar la manera en que la música afecta y condiciona los demás medios que hacen parte de realizaciones escénicas, y en cómo los creadores escénicos toman elementos musicales para el desarrollo formal y conceptual de sus propuestas. Por último, la teatralidad (Erika Fischer-Lichte, “Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies”, 1995; Juan Villegas, “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, 1996; Óscar Cornago, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, 2005) ofrece un enfoque de estudio que se ocupa de revelar cómo un acontecimiento se constituye como tal en tanto alguien se expone frente a la mirada de otro, siendo de particular interés para la presente investigación dar cuenta de la teatralidad de la música. En el capítulo I presentaré en detalle las características de cada una de estas perspectivas teóricas, mismas que más adelante se dispondrán para el análisis de los procesos creativos y las obras que conforman el objeto de estudio de esta tesis.

Es preciso acotar aquí que el término ‘escena’ lo entiendo en un sentido más amplio que aquellas manifestaciones que efectivamente acontecen en un escenario, como lo son el teatro, la danza, la ópera, y la propia música en vivo, sino que bajo este concepto también estoy considerando las artes audiovisuales, en tanto éstas resultan ser una proyección diferida y mediada de materiales escenificados. La presente investigación concibe la escena como un espacio de exposición donde se ponen en acto una serie de medios, y donde convergen conformando un complejo de medios que se encuentran y retroalimentan en un espacio común. Por su parte, el audiovisual pone en acto escenas documentales o ficticias en un espacio tiempo posterior al acontecimiento registrado. El interés de la presente investigación está en la convergencia de la música con otros medios dispuestos en escena, independiente de si se encuentran en tiempos sincrónicos o diferidos.

Las inquietudes que motivaron este trabajo me han llevado a interesarme, en paralelo a mi práctica creativa, en el trabajo de otros compositores que considero han tenido experiencias significativas en estos ámbitos, a modo de analizar las estrategias de creación que han dispuesto en sus prácticas de convergencia de la música con otros medios, haciéndolas dialogar con las estrategias que he utilizado en mi propia experiencia, las cuales no necesariamente están relacionadas. Me ha interesado indagar en cuáles son las motivaciones de estos compositores al participar de estas obras; qué buscan desarrollar y encontrar en el trabajo intermedial; cómo sus intereses estéticos dialogan con creadores de otras disciplinas; de qué manera afectan la forma de producción de sus trabajos; y en qué medida la intermedialidad en las artes ha influido en sus creaciones puramente musicales. Considero que estas interrogantes me han permitido reflexionar en torno a mis propios procesos y estrategias de creación y co-creación en las artes escénicas y audiovisuales. No he buscado encontrar en ellos correspondencia directa con mi trabajo, sino observar en sus obras, que considero de sumo interés y valor artístico, sus formas de trabajo y las estrategias con que vinculan los materiales sonoros puestos en obra con otros medios, y en ese sentido, de qué manera se asemejan o diferencian de mis procesos de creación en música para la escena.

Aplicando las perspectivas teóricas introducidas en el capítulo I como ámbito de pensamiento y forma de aproximación a obras intermediales, en los capítulos II y III realizo el análisis de las obras de otros autores y propias respectivamente, poniendo el énfasis en la descripción de los procesos de creación, y en cómo las decisiones tomadas en dichos procesos determinan las realizaciones concretas de cada caso de estudio. Lo revelado en estos dos capítulos de análisis nutre el capítulo IV, en cuanto en este se explicitan las formas de pensar la música en escena y los vínculos entre las diversas obras que han potenciado cada una de las estrategias de creación y herramientas de análisis desplegadas a en el transcurso de la investigación.

Las obras que conforman el objeto de estudio, tanto de terceros como propias, han sido convocadas en la presente investigación por su potencial para, desde sus perspectivas

particulares, aportar a revelar unas maneras de hacer, unas poéticas de lo sonoro en convergencia con otros medios. Cada obra, y cada creador involucrado en su proceso de trabajo, presentan diversas estrategias que dan cuenta de la autoconciencia de los medios y procesos dispuestos en obra, como herramienta de trabajo común en las artes intermediales. El estudio de las tres obras de otros autores, a las cuales recurro como forma de articular mi mirada ante experiencias intermediales, y de toma de conciencia de las estrategias composicionales allí desplegadas, y de las tres obras propias desarrolladas dentro de la presente investigación, buscará revelar sus maneras de hacer particulares y cómo cada una aporta a lo que podría entenderse como una poética de lo intermedial.

En el capítulo II presento el análisis del trabajo de los compositores que incorporo al objeto de estudio de mi tesis. Estos son: Heiner Goebbels (Alemania, 1952), Rodrigo Sigal (México, 1971), y Rafael Díaz (Chile, 1962), los cuales si bien provienen de geografías y tradiciones musicales muy diversas, y sus obras difieren en cuanto a género o tendencia estética con la de los otros compositores y las mías propias, fueron seleccionados en primer lugar por una razón de gusto y de afinidad, al sentirme ampliamente atraído por sus propuestas formales y estéticas, y en segundo lugar, porque observo en ellos procesos creativos sumamente valiosos que encuentran correspondencia con mis propios procesos de composición en obras intermediales. Siendo consciente de que esta muestra de compositores resulta muy pequeña en el vasto y variado campo de la creación contemporánea, me es significativa en tanto considero que los casos antes nombrados presentan características de tránsito, desde la composición puramente musical hacia la creación de obras intermediales, que me interesa revelar y poner en diálogo con mi propia experiencia en estos ámbitos. Observo en sus prácticas creativas y en la mía propia una búsqueda por disponer de otros medios materiales más allá de los puramente musicales, con el objetivo de enriquecer la experiencia estética y las formas de aproximación del audio-espectador al objeto artístico resultante de cada proceso creativo.

Heiner Goebbels es un compositor alemán que ha trabajado tanto en el ámbito de la música contemporánea de tradición escrita, el jazz, la música para teatro y cine, y la creación y dirección de espectáculos escénicos. Es esta última faceta la que aquí abordo, estudiando

en particular su obra *Stifters Dinge* (2007), la cual nace a partir de los textos del escritor y pintor austriaco Adalbert Stifter (1805-1868), representante de la corriente Biedermeier, de quien Goebbels destaca y toma para su propuesta el valor de la lentitud y la capacidad de observación, como una respuesta a lo vertiginoso de nuestros días. Esta obra es definida por el propio compositor como una instalación performativa, al mismo tiempo que podría considerarse como una obra teatral sin actores. Se ponen en discusión aquí varias categorías: ¿Es teatro? ¿Es performance? ¿Es posible un teatro sin actores, sin un otro en escena? El mismo autor vincula esta obra a lo que denomina “escenario acústico” (Goebbels, 2016), dando lugar a múltiples interrogantes sobre las artes escénicas y sobre el rol de la música en ellas, no olvidando que Goebbels es compositor, y que su formación y trabajo sobre el elemento sonoro condiciona su visión como director de escena. En los trabajos escénicos de Goebbels, se observa en él un tránsito desde la composición musical a la dirección de escena de sumo interés, en tanto sus procesos creativos de elementos más allá de los puramente sonoros: escénicos, textuales, lumínicos, etc., pasan a estar influenciados por su ser compositor. Goebbels más que ‘dirigir’ la escena, ‘compone’ la escena, asumiendo que su manera de concebir los materiales dispuestos en obra y los modos en que se interrelacionan están guiados por un pensamiento musical, mismo que es herencia de su formación y experiencia como compositor.

Por su parte, el compositor mexicano Rodrigo Sigal ha desarrollado música de concierto acústica, electroacústica y mixta. Más que abordar una obra en particular de su catálogo, en la presente investigación estudio el Dvd *Lumínico* (2013), producto audiovisual del ensamble homónimo y realizado en conjunto con el flautista y compositor Alejandro Escuer y el videasta José Luis García Nava. El ensamble se caracteriza por la realización de conciertos ininterrumpidos de una hora de duración, donde se interpretan en vivo obras musicales mixtas (instrumentos en vivo y electroacústica sobre soporte y en tiempo real) junto con la proyección de video (fijo y procesado en tiempo real). En palabras de sus propios autores, sus espectáculos pueden ser definidos como música visual o conciertos multimedia. Se disponen en sus conciertos los últimos avances tecnológicos de procesamiento y difusión sonora y visual, con un amplio espacio a la improvisación, ofreciendo a los audio-espectadores una realización escénica de la música y la imagen, con múltiples estímulos

desde donde interpretar y leer el acontecimiento. Resulta de gran interés para la presente investigación el caso de Rodrigo Sigal, en tanto compositor que transita hacia la interpretación, instalándose como un realizador escénico del trabajo creativo de otros y del propio. En esta etapa, su tarea es reconstruir el proceso de imaginación y codificación del compositor, “influyendo en el resultado a través de variables adicionales como su experiencia, intereses y destreza” (Sigal, 2018, p. 101).

Por último, el compositor y etnomusicólogo chileno Rafael Díaz ha desarrollado música de concierto y líneas de creación que abarcan las artes escénicas y audiovisuales. Del catálogo de Díaz, abordo su obra audiovisual *Las brutas* (2010), versión en formato Dvd de la obra homónima (1980) del dramaturgo chileno Juan Radrigán (1937 – 2016). Díaz define este trabajo como una ‘dramaturgia multimedial’, idea que por un lado da cuenta de la convergencia de medios que conforman la obra: texto dramático, música, diseño sonoro, imágenes en movimiento, actuación, diseño gráfico; y por otro, difumina los contornos disciplinares, instalando el producto artístico resultante en un terreno intermedio, donde cada uno de los materiales y sistemas simbólicos se retroalimentan por la convergencia con otros medios. En esta obra observo herramientas y estrategias de vinculación de la música con las artes escénicas y audiovisuales que me interesa revelar. En particular, dar cuenta en qué medida los recursos instrumentales y vocales utilizados responden al contenido semántico de los textos de la obra. Díaz se traslada desde la composición musical hacia la creación audiovisual, dirigiendo al elenco que da vida a las voces de los protagonistas de la obra, y colaborando con un equipo de diseñadoras a cargo de las imágenes del Dvd.

En estos tres casos de estudio es posible observar un tránsito desde la creación musical hacia una práctica artística que aborda diversos medios puestos en obra, exigiendo de parte del compositor un diálogo con directores, dramaturgos, diseñadores, intérpretes, etc., que esté en función de alimentar el proceso de creación y el resultado del mismo desde las diversas especialidades de cada uno de los participantes. Goebbels transita hacia la dirección de escena, Sigal hacia la interpretación, y Díaz hacia la creación audiovisual, actividades cada una de ellas que encuentran un punto en común en tanto se desplazan de la actividad propiamente composicional hacia prácticas creativas que los hacen involucrarse incluso de

manera corporal. Los tres creadores comparten, desde donde aquí se busca explorar, la idea de abandonar su escritorio de trabajo para disponer su creatividad, sus intereses, sus voces y sus cuerpos al servicio de una práctica creativa en equipo. Ya no se trata de aquel compositor que dispone y ordena lo que debe sonar en ‘su’ música, sino de creadores que llevan sus inquietudes formales, estéticas y temáticas, a terrenos de trabajo en donde la co-creación y la colaboración se instalan como premisas no sólo metodológicas, sino que también portadoras de una visión política del acto creativo, en cuanto éste es concebido como colectivo y horizontal, a modo de respuesta ante la híper individualidad y la exaltación del ego en las artes contemporáneas, fenómeno que se da con especial énfasis en el ámbito musical.

Los procesos de creación liderados por cada uno de estos compositores, comparten el interés por recurrir a metodologías de trabajo de co-creación y colaboración, las cuales se constituyen en espacios de libertad, exploración y búsqueda, dando lugar a resultados y propuestas inesperadas que se nutren del aporte de cada uno de los participantes. Las instancias de co-creación y colaboración se instalan como estrategias que otorgan la oportunidad de experimentar diversas posibilidades técnicas, formales, estéticas y temáticas, sin necesariamente tener claridad del punto de llegada de aquella búsqueda. A diferencia de la práctica del compositor que decide en el momento de escribir la partitura qué elementos conformarán su obra, estos compositores se disponen como parte de un proceso de creación en colectivo, en el cual ponen en común sus ideas, anhelos y capacidades técnicas en pos de la búsqueda de resultados que sin ese proceso difícilmente se alcanzarían.

Estos procesos creativos y obras de otros compositores los he estudiado a la par de la composición de un corpus de tres obras intermediales, de las cuales se deriva parte central de la presente investigación, mismas que analizo en el capítulo III: música – audiovisual: *Esquinas* (2016); ópera: *Titus* (2017); y música – texto: *Being in the sounds* (2018). Estas obras conforman el portafolio de composiciones del doctorado, y son parte del cuerpo de la tesis en tanto han sido analizadas bajo los enfoques teóricos desarrollados durante la investigación, a modo de interpretar en ellas las implicancias que los vínculos intermediales tienen sobre el tratamiento de los materiales puestos en obra. Cada proceso y obra es independiente de las otras, compartiendo el interés por desarrollar en cada una de ellas

estrategias de creación de los materiales musicales que estén en función de la convergencia con otros medios, desarrollando de esta manera obras que habiten terrenos creativos intermedios, donde el audio-espectador pueda acceder a ellas desde diversas perspectivas. Los trabajos de otros compositores aquí abordados han servido de correlato reflexivo con mis propios procesos creativos, enriqueciéndolos de nuevas posibilidades técnicas, formales, estéticas, y de metodologías de trabajo en equipo.

En orden cronológico, la primera de estas obras es *Esquinas*, creada el año 2016, la cual corresponde a una composición para flauta travesa, electroacústica sobre soporte en formato estéreo, y video. *Esquinas* nace de una invitación hecha por el flautista chileno Alejandro Lavanderos a un grupo de compositores, para que cada uno creara una obra para su instrumento, electroacústica y video, a partir de fotografías del artista chileno-francés Luis Adrián Araneda. La premisa era que, junto con la composición instrumental y electroacústica, cada compositor creara el video de la obra utilizando este grupo de imágenes. Esta ‘condición’ me supuso una serie de desafíos técnicos y estéticos, empezando por el hecho de que no es mi especialidad el procesamiento de video ni el uso de *software* de edición de imágenes, ni la creación de un relato visual. Al mismo tiempo, esta problemática se convirtió en una posibilidad muy valiosa de trabajar en la composición de los diferentes materiales que harían parte de la obra, desarrollando para ello diversas estrategias de creación para la convergencia de los medios puestos en obra. Mi formación y experiencia musical hicieron que fueran parámetros sonoros los que determinarían una serie de decisiones que debía tomar sobre los medios visuales, trabajando en ellos a partir de parámetros como textura, dinámica, intensidad, duración, ritmo, y espacio. Aquí se observa un paralelo con la experiencia de Goebbels en la artes escénicas en cuanto a la toma de decisiones sobre materiales de otros sistemas simbólicos a partir de la experiencia musical, y con las realizaciones escénicas de *Lumínico* a partir del tratamiento de las imágenes como elementos musicales. La obra *Esquinas* en su versión en vivo con difusión de sonido y proyección de video, o bien en tanto producto audiovisual, habita un terreno intermedio que está dado por los medios materiales y simbólicos que la conforman, y por el tratamiento musical que se desarrolló para su creación. Los sonidos cobran forma y color en las imágenes, al mismo tiempo que éstas resultan una extensión de los elementos sonoros que componen la obra.

La segunda obra del corpus de composiciones del doctorado corresponde a la ópera de cámara *Titus*, creada entre 2016 y 2017 y estrenada en diciembre de 2017 en el Teatro Helénico en Ciudad de México. Esta obra corresponde a una versión en formato ópera de la tragedia *Titus Andronicus* (1593) de William Shakespeare. El proceso de creación estuvo marcado por una primera etapa de confección de libreto en la cual participamos un equipo de cuatro personas: Carla Romero, Didanwee Kent, Catalina Pereda y yo, quienes en una dinámica de trabajo horizontal, co-creamos el que sería el libreto de la ópera a partir del texto original y de diversas traducciones de la obra de Shakespeare, con la inclusión de textos originales y citas de conferencias académicas, a modo de contextualizar la obra del dramaturgo inglés en el México contemporáneo. Una vez que estuvo definido el libreto, se pasó a la etapas de composición musical y montaje escénico, que podrían ser definidas como etapas colaborativas, donde se contó con la dirección de una persona en particular para cada una de estas etapas (Romero en dirección de escena, Eisner en composición), al mismo tiempo que los materiales escénicos y musicales se ponían en común con el resto del equipo de creativos y elenco, a modo de recibir retroalimentación durante los respectivos procesos de creación.

En *Titus* hacen parte de la obra una gran serie de medios: música instrumental, canto, electroacústica, dramaturgia, actuación, movimiento, escenografía, iluminación, vestuario, diseño, que son dispuestos en escena para, por un lado narrar la tragedia shakespereana, y por otro, reinterpretar aquellos sucesos en el contexto de violencia del México contemporáneo. La obra se inscribe en la tradición de la ópera desde una perspectiva que apuesta por un acontecimiento escénico más cercano al teatro, en tanto el trabajo actoral de los cantantes cobra vital importancia, y los dispositivos escenográficos se minimizan en pos de una relevancia del movimiento de los cuerpos en escena.

En el proceso de creación de *Titus* se realizaron una serie de talleres de voz y movimiento, que pueden considerarse como la génesis de la puesta en escena, ya que fue de estas experiencias que surgió parte importante del elenco, y donde se desarrollaron materiales corporales, vocales y escénicos que alimentaron el posterior proceso de ensayos y montaje de la ópera. Las experiencias obtenidas en estos talleres a su vez enriquecieron la confección

del libreto y la composición musical, nutriendo de ideas que luego fueron adoptadas y trabajadas por el equipo creativo. Como parte de este grupo de trabajo, tuve oportunidad de participar de manera activa junto con los cantantes en los talleres de voz y movimiento, lo que me llevó a conocerlos a nivel personal en una dimensión que difícilmente hubiera alcanzado de otro modo, y al mismo tiempo, me permitió conocer sus características vocales, musicales y sus gustos, gracias a la complicidad dada en la experiencia colectiva. Este tránsito desde el rol de compositor al trabajo práctico con los miembros del elenco, encuentra un correlato con las experiencias de Goebbels y Díaz en cuanto a su participación en procesos colectivos en dinámicas de co-creación y colaboración, constituyéndose en una estrategia de trabajo que otorga valiosa información para el desarrollo de los respectivos procesos de composición musical de las obras.

La tercera de las obras que forman parte de mi portafolio de composiciones corresponde a *Being in the sounds*, compuesta entre 2017 y 2018, y estrenada en enero de 2019 en la Universidad de York, Inglaterra. Esta obra, para diez combinaciones de dobles flautas dulces ejecutadas por un/a intérprete y archivos de audio, fue creada como parte de un proyecto colaborativo con la flautista Carmen Troncoso, en ese momento estudiante de Doctorado en Interpretación Musical en la Universidad de York (titulada en abril de 2020). Los archivos de audio corresponden a grabaciones de entrevistas y fragmentos musicales recopilados por Troncoso en su trabajo de campo (2018) con el flautista francés Pierre Hamon. La creación de esta obra estuvo motivada por las opiniones expresadas por Hamon sobre música, sonido, flautas, y la combinación de ellas. Comentarios como: “Encontrar placer en el sonido, quizá más que en la música”; “disfrutar la tensión de las dobles flautas”; y “la flauta es mi voz”, inspiraron la composición a modo de resonancia y traducción de estas ideas en la obra. En un proceso de colaboración con Carmen Troncoso, el cual incluyó dos residencias en la Universidad de York (2017 y 2018), fuimos explorando las múltiples posibilidades tímbricas dadas por las diversas combinaciones de flautas, y desarrollando materiales instrumentales que estuvieran al servicio de la composición, con el fin de crear una propuesta musical que desplegara las ideas que dieron lugar a la obra en su realización escénica. De ahí también que la obra presente una disposición escénica particular, que está

en función de concentrar la atención en la producción, resonancia y goce de los sonidos instrumentales y de los registros de audio.

Si bien de las tres obras que conforman mi portafolio, *Being in the sounds* es la que se presenta como más lejana a la ‘escena’ teatral o audiovisual, la obra mantiene una característica intermedial muy significativa como lo es la convergencia de los registros de voz y flautas de Pierre Hamon con la música en vivo, y una realización escénica donde cobran vital importancia elementos performativos, como son la disposición de la escena y el recorrido de la intérprete por la misma, y la co-presencia de la intérprete con los audio-espectadores en un espacio tiempo común, único y fugaz. En la composición de esta obra, quise recoger las experiencias obtenidas en la creación previa de *Esquinas* y *Titus*, y en el estudio de los procesos creativos y de las obras de Goebbels, Sigal y Díaz, a modo de desarrollar una obra que, estando más cercana a la música de concierto, fuera desarrollada desde una práctica creativa intermedial. Esto es, obteniendo de la construcción sintáctica y de los conceptos portados por los otros medios simbólicos que convergen en la obra, como lo es el lenguaje verbal en el caso de *Being in the sounds*, estructuras e ideas para el desarrollo de los materiales musicales. Para llevar a cabo esta obra, se realizó un trabajo colaborativo a la par de la intérprete, en un proceso de creación que estuvo marcado por: la exploración de combinaciones y posibilidad tímbricas de los instrumentos a utilizar; una constante retroalimentación de las propuestas musicales surgidas en las residencias y en la composición de la obra; y un continuo diálogo respecto al rol y forma de utilización de los registros de audio en el relato de obra.

Cada una de las obras que conforman mi portafolio de composiciones surgieron por motivaciones y circunstancias particulares, y las desarrollé como parte de mi práctica creativa intentando movilizar mis experiencias previas, tanto a nivel técnico, formal, estético, como de procesos de trabajo. Al formar parte de un trabajo de investigación, la creación de estas obras estuvo acompañada por un constante ejercicio reflexivo al alero del cuerpo teórico convocado para la tesis junto con el análisis de las obras de otros autores. Fue mi interés que cada obra propia diera lugar a posibles respuestas ante las interrogantes que motivaron esta

investigación, al mismo que tiempo que provocaran nuevas inquietudes ante el ejercicio creativo de música para la escena.

La creación musical en convergencia con otros medios materiales y disciplinares me exigió en cada uno de los procesos de creación desarrollados en esta investigación, una actitud de apertura ante nuevas metodologías de trabajo en equipo, y una forma de pensar la composición musical y los fenómenos sonoros desde perspectivas que permanentemente problematizaran los puntos de convergencia entre diversos medios. Estudiar los procesos de creación y las obras de otros compositores, junto con el ejercicio creativo de las obras de mi portafolio, fue nutriendo de manera recíproca tanto la lectura que fui desarrollando de las obras de otros, como la creación de mi propio corpus. Las metodologías de trabajo, estrategias de creación y dispositivos técnicos utilizados en cada caso de estudio, alimentaron la creación y la investigación tanto a nivel práctico como teórico.

En específico, en el desarrollo de la presente investigación me ha interesado indagar en los puntos de conexión entre medios que dan lugar a vínculos materiales y simbólicos exclusivos de la relación intermedial. Revelar, entre otras interrogantes, de qué manera un sonido cobra forma en otro medio; en qué medida una idea musical es reflejo del contenido semántico de un texto; cómo la escena está regida por parámetros sonoros; o cómo el sonido realiza una traducción de las formas de construcción sintáctica de una imagen. El desafío ha sido pensar la música más allá de la especificidad técnica de su gramática interna, y observar cómo gracias a la creación de vínculos intermediales exclusivos, surgen nuevas propuestas estéticas que pretenden movilizar al audio-espectador y hacerlo cuestionar el fenómeno presenciado en tanto sus características técnicas, constructivas y comunicativas.

En el transcurso de la investigación busco, aunque sea en parte, desenredar la madeja de los múltiples vínculos intermediales que presentan cada uno de los casos de estudio, dando cuenta de un ámbito de trabajo inmensamente rico y complejo. En el capítulo IV, a partir del recorrido creativo, teórico y analítico realizado durante la investigación, presento formas particulares de pensar y desarrollar la creación de música para la escena, misma que es cruzada por las experiencias individuales de cada compositor, por el trabajo creativo en

equipo con otros artistas, y por las influencias recíprocas que ofrece la convergencia de diversos medios materiales y disciplinares en la creación desarrollada. De este modo, en este capítulo final pongo en diálogo las estrategias de creación reveladas por el análisis de las obras de otros autores y de aquellas implementadas en la composición del portafolio de obras propias, con el cuerpo teórico convocado en la presente investigación, buscando revelar mi poética, mi forma de hacer, respecto de lo sonoro y de lo musical en el ámbito de las artes intermediales.

A modo de conclusiones, doy cuenta de los desafíos y las actitudes de trabajo adoptadas durante el desarrollo de la investigación; el cuerpo teórico convocado y elaborado durante la tesis; y las estrategias de creación reveladas por el análisis de las obras de otros autores, y de aquellas implementadas en la composición del portafolio de obras propias. Todo esto, intentando dar respuesta a las inquietudes que motivaron y que han acompañado la investigación y la composición de este corpus de estudio, y con el ánimo de compartir una perspectiva y experiencia particular en la creación y análisis de música en convergencia con otros medios.

1. Capítulo I: Modos de pensar la música en la escena

En este primer capítulo presentaré los ámbitos teóricos convocados para la investigación, dando cuenta de la manera en que me aproximo al fenómeno intermedial de la música en convergencia con otros medios, y en particular con medios escénicos y audiovisuales. Los diversos modos de pensar la música en la escena que presento a continuación, son concebidos como parte de una red que entreteje una propuesta particular para el estudio y análisis de este tipo de manifestaciones.

Como ámbito general de estudio tomo la intermediadad como la perspectiva teórica desde la cual me aproximo a los objetos, con el interés particular de indagar en los traslados, transposiciones, e influencias recíprocas que se producen entre los diversos medios que convergen en cada caso de estudio. Y de manera complementaria, convoco a la teoría del performance, y los estudios sobre la musicalidad en la escena y la teatralidad de la música, enriqueciendo el entretejido de pensamiento sobre la música y sus relaciones intermediales. El proceso de desarrollo teórico lo he realizado a la par de la creación del corpus de obras y del análisis de obras de otros compositores, en una dinámica de retroalimentación, donde las obras hicieron necesario convocar diversas perspectivas teóricas para su estudio, al mismo tiempo que éstas fueron enriqueciendo los procesos de análisis y creación de las obras que forman parte de la investigación.

A continuación presentaré las principales características de cada una de las perspectivas teóricas que conforman la red de modos de pensar la música en la escena, misma que más adelante se dispondrá para el análisis de los procesos creativos y las realizaciones concretas que conforman el objeto de estudio de esta tesis.

1.1 Estudios intermediales

Es preciso iniciar el presente apartado expresando que el campo de estudios intermediales es un área de conocimiento problemática, debido a que no existe plena coincidencia entre los teóricos que trabajan en este terreno acerca de sus nociones y definiciones, ni sobre cuál es el objeto de estudio al cual se puede acceder desde esta perspectiva. Preguntas como: ¿qué objeto, manifestación, acontecimiento es posible estudiar desde esta óptica?, y más importante aún: ¿qué observar en cada objeto estudiado?, ¿su estructura, contenido, intersecciones entre materiales, o entre disciplinas?, entre otras, son interrogantes que se mantienen abiertas, y que encuentran en cada investigador diversas respuestas. Desde mi perspectiva, la potencialidad de los estudios intermediales radica justamente en su indeterminación, en tanto otorgan la posibilidad de modelarse según las características materiales, disciplinares y contextuales del objeto a estudiar. Lo que he buscado por medio de esta área de conocimiento es revelar cómo se da la convergencia de diversos medios en las zonas de intersección, y en qué medida cada material puesto en obra adopta y traduce elementos sintácticos y conceptuales de los otros medios, en una dinámica de influencias recíprocas.

El término ‘intermedialidad’ se instala dentro de los estudios inter artísticos a partir del texto homónimo de Dick Higgins publicado en *The Something Else Press* en 1965. Allí, Higgins propone esta terminología para abordar el estudio de prácticas artísticas recurrentes en la época, y de las cuales él mismo era protagonista en parte, como lo eran los *happenings* y acciones performativas de Fluxus, entre otras. Observando fenómenos que ocurrían en las artes visuales, escénicas y sonoras, Higgins se interesó en obras que habitaban ‘entre medio’ de estas diversas disciplinas.

Durante el siglo XX tuvieron lugar cambios radicales en las manifestaciones artísticas, removiendo las arraigadas tradiciones eurocentristas desarrolladas hasta el siglo XIX, las cuales suponían unas estructuras predecibles con un comienzo, desarrollo, climax y desenlace, y una importancia central en el significado de las formas simbólicas. Estos cambios en las artes llevaron a preguntarse por los límites genéricos de las nuevas

manifestaciones. Las manifestaciones artísticas de las vanguardias priorizan la conciencia por el material, resignando el interés por comunicar un contenido unívoco, y revelando los métodos de construcción de su realización concreta, al mismo tiempo que reformulan la manera en que se relacionan con el público, dejando atrás la separación entre la acción y la audiencia por medio de acontecimientos que hacen de creadores y audio-espectadores co-protagonistas del mismo.

Si bien en el anexo a su texto publicado en 1985, el propio Higgins informa que el término ‘intermedialidad’ no es nuevo ya que se encuentra en un escrito de 1812 firmado por Samuel Taylor Coleridge, el uso que le da Higgins está en función de nombrar fenómenos artísticos que resultaban novedosos para la época. De algún modo, Higgins buscaba referirse a las obras escultóricas de Duchamp; a las pinturas-collage de Kaprow y Rauschenberg; a la música de Cage; o a los happenings y poesías modulares firmadas por él mismo. Los objetos artísticos observados presentaban una condición ‘entre medio’ que Higgins se interesó en revelar.

La intermedialidad recién se consolida como área de estudio entre fines del siglo recién pasado y la primera década del presente siglo. Su desarrollo se debe en gran medida al trabajo llevado a cabo en la Universidad de Lund, Suecia¹. Allí, un grupo de académicos liderado por Hans Lund y Claus Clüver, entre otros, trabajaron sobre el concepto de intermedialidad, aportado por Higgins en la década de los 60’ y heredero de una importante tradición de estudios inter artísticos en el siglo XX provenientes de la literatura comparada. Entre ellos se encuentra la Intertextualidad (Kristeva, Todorov, Genette), la cual en los años 60’ se ocupaba de “la relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, 1989, p. 10), en particular de textos escritos u orales; y los *Interarts studies* (Lagerroth, Lund, Hedling, entre otros) que en los años 90’ centraban su atención en las relaciones entre literatura y otras artes. El campo de estudios inter artísticos comenzó a ser complejo para los propios autores por diversos motivos, entre ellos, porque en su propio nombre se incluye la palabra “arte”, lo cual finalizando el siglo XX y a comienzos del siglo XXI se convierte en una categoría muy

¹ Este es uno de los espacios académicos desde donde se ha desarrollado esta área de estudio, así como también la ha trabajado Werner Wolf en la Universidad de Graz en Austria, y Henk Oosterling en Holanda.

discutida en sí misma, y de algún modo excluyente y discriminatoria, ya que daba a lugar a hablar de “alto” o “bajo” arte. Por otro lado, los estudios inter artísticos seguían poniendo su foco en cómo los textos literarios se relacionaban con otras artes, lo que no satisfacía la necesidad de estudiar las obras desde diversas perspectivas y enfoques. Junto con esto, la intermedialidad se nutre y complementa de los *Media studies*², los cuales surgieron para el análisis de las relaciones de los nuevos medios tecnológicos con la producción artística e intelectual.

Los estudios intermediales se afianzan como área de conocimiento en el ámbito académico ya no para estudiar fenómenos necesariamente nuevos, sino que como una nueva forma de aproximarse a objetos artísticos tanto de vanguardia como de la tradición. De ahí que sea posible estudiar desde esta óptica tanto una instalación sonora en un museo como un montaje de ópera o teatro clásico, ya que el interés no está necesariamente en la forma en que las obras se presentan como novedosas respecto de la tradición, sino que el foco está puesto en estudiar las diversas manifestaciones desde una óptica contemporánea, ya habiendo asimilado los fundamentales cambios acontecidos en el siglo XX, con el fin de encontrar nuevas formas de acceso e interpretación en los objetos estudiados. La intermedialidad se consolida por la necesidad de contar con una perspectiva de estudio inclusiva, que permitiese enfoques y posibilidades diversas de acceder a los objetos estudiados, sin centrar la mirada desde una disciplina en particular, sino que otorgando herramientas críticas para el estudio de las relaciones entre y en los medios que hacen parte de la obra.

Llegando a este punto es necesario definir lo que se entiende por ‘medio’ desde la perspectiva de la intermedialidad, ya que justamente es allí donde se centra la atención. Si bien el concepto de ‘medio’ tiene a sus espaldas una importante discusión filosófica, opto por la definición que de medio ofrece Lambert Wiesing, quien plantea que

los medios son instrumentos a través de los cuales se puede percibir algo y pensar en algo que no tiene una propiedad física. Es decir, los medios hacen visible, audible, legible y perceptible exclusivamente aquello que no sería

² Se considera esta área de estudio en tanto antecedente de la intermedialidad.

visible, audible, legible y perceptible sin el medio (Wiesing, en: Kent, 2016, p. 94).

Desde la perspectiva intermedial, medio se entiende en tres dimensiones: como herramienta (palabra, sonido, cuerpo, escenografía, vestuario, iluminación, etc.); como disciplina (música, teatro, danza, literatura, cine, etc.); y como contexto cultural, el cual se refiere “al entorno que rodea las manifestaciones artísticas no sólo en el momento de su expresión sino antes, durante y después de su proceso de creación” (Kent, 2016, p. 93).

Al entender medio en estas tres dimensiones, es posible hacer una distinción entre intermedialidad e interdisciplina, éste último un concepto aún muy común en los estudios inter artísticos. Al concebir disciplina como una de las tres dimensiones de medio, el propio concepto de intermedialidad ya está abarcando la interdisciplina. Lo valioso de la perspectiva intermedial es que no sólo estudia los vínculos y traslados *entre* disciplinas, sino que también se preocupa de los materiales que hacen parte de cada una de ellas, y de los contextos de creación y ocurrencia en que son desarrollados. La intermedialidad se caracteriza por observar los procesos creativos y las manifestaciones concretas resultantes de dichos procesos desde una lógica de red, donde los medios en tanto herramientas materiales, disciplinas y contextos culturales se influyen y retroalimentan en múltiples direcciones.

Por su parte, la intermedialidad se diferencia de la multimedialidad en tanto esta última se caracteriza por la superposición y convivencia de medios, principalmente tecnológicos, en un objeto artístico, sin que sus componentes se modifiquen necesariamente por el contacto con otros materiales. Manifestaciones multimediales podemos encontrar en el teatro, el cine, la ópera, la danza, la música, etc., mismas que pueden adquirir características intermediales desde el momento que, en su proceso de creación, los materiales, disciplinas y contextos culturales que las conforman se permean y nutren de los otros medios, resultando de este proceso una forma simbólica híbrida, mestiza, con límites disciplinares difusos.

El giro intermedial ha producido que ahora “medio” ocupe el lugar que antes le correspondió a “arte” en el análisis de obras donde convergen diversas disciplinas, ampliando de esta manera los fenómenos posibles de abordar desde esta perspectiva, y poniendo el foco de atención en lo que estos medios hacen presente en la obra.

Una vez que “medio” en vez de “arte” ha sido aceptada como la categoría básica del discurso interdisciplinario, la interrelación de varios medios es concebida como “intermedialidad”. Así es como esta área de estudio entiende ahora el objeto de sus investigaciones, más que la “interrelación entre las artes” (Clüver, 2007, p. 30).

La perspectiva intermedial, que como ya se mencionó en la introducción, estudia fenómenos compuestos por más de un medio de expresión, se caracteriza por centrar su atención en los flujos, interrelaciones y espacios entre los materiales y disciplinas que hacen parte de las obras.

La intermedialidad se ubica entre el teatro visual, el teatro literario y el teatro musical, cada uno de los cuales es, en sí mismo, intermedial; entre la medialidad de los artistas y la medialidad de las formas de arte; en medio de los intérpretes y receptores de la performance (Chapple, Kattenbelt, 2006, 21).

Más que enfocarse en el análisis de la realización escénica, sonora, audiovisual, etc., la intermedialidad se ocupa del estudio de las transposiciones, transformaciones y adaptaciones que ocurren entre y en los medios constituyentes de cada obra. De esta forma, la intermedialidad no se presenta como una metodología rígida y específica con sus propias normas de funcionamiento, sino que debe ajustarse a cada obra en particular que es estudiada bajo esta óptica. Como plantea Robillard citando a Plett, podemos entender que intermedialidad “usualmente no se trata de un conjunto de significantes que son intercambiados por otros, sino de temas, motivos, escenas o incluso estados de ánimo provenientes de un pre-texto y que adquieren forma en un medio distinto” (Robillard, en: González, Artigas, (eds.), 2011, p. 32).

Esta área de estudio opera en los espacios y brechas que se generan al difuminarse las fronteras entre las disciplinas artísticas.

Nuestra tesis es que intermedial es un espacio donde los límites se suavizan - y nosotros estamos en el medio y en una mezcla de espacio, medios y realidades (...) En nuestro concepto de intermedialidad, recurrimos a la historia de las ideas para localizar la intermedialidad como una re-percepción del todo, el cual es re-construido a través de la performance (Chapple, Kattenbelt (eds.), 2006, p. 12).

Revisados estos antecedentes, cabe plantearse la pregunta sobre qué es lo que se busca revelar en esos espacios intermediales. En definitiva, qué es lo intermedial de la intermedialidad. Ya se ha planteado que desde esta perspectiva el foco está puesto en los traslados, traducciones y transformaciones materiales, disciplinares y contextuales que se producen entre los medios que conforman un objeto artístico. Lo que se obtendría de dichos procesos intermediales es una hibridación y desestabilización de certezas materiales y formales. Se tensionan los medios puestos en obra, resultando objetos difusos que movilizan a creadores, intérpretes y receptores hacia ámbitos de expresión imprecisos, que requieren de su mediación para ser diseñados y re-pensados en cada experiencia en particular. Cada espacio, cada brecha intermedial, se configura en un intersticio a través del cual es posible permear y nutrir los procesos de creación, interpretación y recepción de la obra, generando de este modo una experiencia particular y exclusiva de cada participante del proceso.

A modo de síntesis, la intermedialidad puede ser entendida

no como un método ni como una disciplina, sino más bien como una orientación que se adecúa de acuerdo a la disciplina dentro de la cual se aborda y a los objetos o grupo de fenómenos concretos a los que se aplica dicho enfoque (Kent, 2016, p. 87).

En el caso de la presente investigación, abordando el estudio desde la música, el foco está puesto en cómo los materiales sonoros influyen en los demás medios en las zonas de interacción, y a su vez, en cómo el ámbito del sonido y de la música se potencia por la convergencia intermedial.

1.2. Giro performativo

La teoría del performance, inaugurada en los años sesenta por la filosofía del lenguaje, y movilizada por el tránsito de los artistas visuales desde el ‘objeto obra’ a la ‘ocurrencia de la obra’, ha instaurado un nuevo paradigma en las artes escénicas: el giro performativo, a partir del cual el hecho teatral deja de ser considerado una obra para ser entendido como un acontecimiento único, exclusivo del espacio-tiempo de su ocurrencia, transitorio y fugaz. Desde la perspectiva de la teórica del teatro Erika Fischer-Lichte, en este nuevo escenario, más que hablar de obras se instala el concepto de realización escénica: “lo que en ella se produce es autorreferencial y constitutivo de realidad, y es además resultado de la intervención tanto de los actores como de los espectadores” (Fischer-Lichte, 2014, p. 38). Así como Austin ubica en la discusión académica el concepto de performativo para referirse a un tipo particular de enunciado, el cual en el mismo momento en que es nombrado ‘realiza’ una acción, en las artes escénicas este fenómeno tiene su correlato en puestas en escena que dejan a un lado el interés por únicamente representar un drama independiente y externo al hecho teatral, sino que su constitución como acontecimiento está dado por: la materialidad de los cuerpos de los actores en tanto significante; la realización de la acción que expresan; la generación de unos significados exclusivos del momento de ocurrencia; y la co-presencia física de actores y espectadores. De esta manera, los medios materiales y disciplinares que forman parte del acontecimiento, se vuelven autoconscientes de su propia constitución, resultando un otro objeto que encuentra en los medios que lo conforman la posibilidad de representación.

Un cambio fundamental entre la obra teatral de la tradición y el acontecimiento promovido por el giro performativo, es la manera en que el espectador se relaciona con el objeto artístico. Ya no se trata de interpretar el drama representado sobre el escenario, sino de experimentar una situación en un espacio y tiempo común, donde tanto actores como espectadores son co-protagonistas del momento particular y exclusivo dado por la co-presencia de sus cuerpos.

Aquí es posible realizar un paralelo entre la autorreferencialidad del acontecimiento performático, y el cambio que significó para el desarrollo de la música de tradición escrita en occidente la superación de la tonalidad, es decir, de un ordenamiento de alturas determinados por relaciones jerárquicas. La música pasa de ocuparse de la comunicación de un concepto o sentimiento extra musical, donde por medio de un sistema de jerarquías se establecía una serie de referencias representativas, a una exploración por el material que constituye el medio disciplinar en sí mismo, concentrando la atención en sus formas de construcción y en el potencial expresivo del propio material que lo constituye.

La música durante la primera mitad del siglo XX tomó conciencia de su propia materialidad: el sonido, dejando a un lado “la carga semántica agregada desde el romanticismo” (Donoso, 2000, p. 120), y desplazando el interés en comunicar contenidos ajenos a la obra misma, a modo de programa sonoro de un contenido extra musical, hacia sus formas de construcción y las posibilidades de expresión de sus materiales constituyentes. Así como en el acontecimiento las acciones en escena realizan lo que significan, en la música post tonal los sonidos son dispuestos según sus cualidades materiales, centrandó la atención en las estrategias de creación sonora y musical, más que en la comunicación de una idea extra musical. Ejemplo de esto resultan aportes como los de Arnold Schönberg, donde por medio del *Sprechgesang* transita desde la voz cantada hacia la elocución, poniendo en relieve las características sonoras del medio vocal; o las *Secuencias* de Luciano Berio, donde explora diversas posibilidades técnicas de una serie de instrumentos incluidos la voz, en un ejercicio compositivo que se enfoca no en representar elementos extra musicales, sino que busca dotar el discurso musical de nuevos recursos técnicos y formas de notación.

“Lo que está de fondo en esta evolución es una toma de conciencia. La obra musical es ahora auto consciente de que ella misma más allá que un objeto, es un proceso que porta un concepto acerca del arte” (Eisner, 2010, p. 15).

La música ha arribado a aquel momento de su historia en el que investiga estéticamente sus propias estructuras, sistemas y formas de construcción, dado que sólo éstas le son propias. La música habría arribado, pues, a la historia de la autoconciencia (Rojas, 2003, p. 301).

Esta toma de conciencia es puesta en obra mediante un tratamiento de los sonidos en tanto herramientas, mismo proceso que en el acontecimiento se da con los cuerpos en escena, que ya no están ahí para representar personajes, sino que se disponen como materialidad. Independiente de estos procesos creativos donde se privilegia la autorrefencialidad de los materiales, esto no impide que los audio-espectadores puedan interpretar los medios y las acciones desplegadas en tanto signos. Quien escucha y observa es convocado a ser co-protagonista del acontecimiento, al mismo tiempo que dispone de la capacidad de ‘leer’ desde su propia experiencia y perspectiva los materiales que hacen parte del objeto.

El giro performativo moviliza las diversas manifestaciones artísticas en una “búsqueda intertransdisciplinaria enfocada en una necesidad de autoconocimiento, flexibilidad y experimentación con distintos soportes artísticos y culturales por parte de los artistas. Central e íntimamente ligado a este nuevo concepto fue el *cuerpo* de quienes participan de una performance” (Grumann, 2008, p. 128). Estos cuerpos en escena ya no son protagonistas de un drama literario llevado al teatro, sino que constituyen el material desde el cual se construye el acontecimiento. El actor no pone su cuerpo al servicio de la obra, sino que *es* su cuerpo el que da lugar a la experiencia. De esa confrontación con cuerpos reales, y a partir del impacto que esto genera en el audio-espectador, es que este último pasa a tomar un rol protagónico en el acontecimiento. Su presencia y convivencia en el espacio tiempo común con los cuerpos en escena, condiciona y determina las acciones que allí ocurren.

Desde la teoría del performance se remarcan los cambios producidos en las artes con respecto a la disolución de los límites disciplinares, y al rol del espectador en cuanto éste pasa a ser protagonista de la experiencia estética.

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas (Fischer-Lichte, 2014, p. 45).

La idea de realización escénica concibe el acontecimiento como una experiencia donde participan tanto quienes están en escena como fuera de ella, estableciéndose así una relación de co-dependencia entre ellos. La realización escénica reemplaza la figura de obra teatral o del concierto musical, y se constituye en acontecimiento en tanto pone en relieve la particularidad de las relaciones entre actores y espectadores; su carácter fugaz, único e irrepetible; la generación de unos significados que surgen sólo en el momento de su ocurrencia; y una experiencia estética donde lo más decisivo es la convivencia de los cuerpos en un espacio común. La co-presencia de actores y espectadores es relevante en el acontecimiento, en tanto que “los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones” (Fischer-Lichte, 2014, p. 65). Es a partir de las relaciones entre actores y espectadores que emerge la realización escénica.

Hoy en día, en un mundo híper mediatizado, las realizaciones escénicas se constituyen como un espacio de resistencia y valoración por la experiencia viva. Es un lugar de encuentro, de comunión, es un estar aquí y ahora con unos “otros”, donde tanto los artistas escénicos como espectadores se necesitan mutuamente: el uno sin el otro no pueden constituirse como tales. Las artes escénicas se establecen así como un espacio de generosidad, donde se es parte de una realización única y exclusiva de las relaciones producidas por quienes forman parte del acontecimiento.

Volviendo a la acotación expuesta en la introducción, la escena la entiendo como un espacio de exposición que incluye tanto manifestaciones en directo como puede ser una obra teatral, de danza, ópera, o un concierto de música, como también un evento en diferido y mediado como son las artes audiovisuales. Desde la perspectiva de Jorge Dubatti, el teatro es entendido, más allá del lugar físico en concreto, como un espacio de exhibición de manifestaciones escénicas.

Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al *ver aparecer*: el teatro, como acontecimiento, es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja (Dubatti, 2011, p. 34).

Para Dubatti, requisitos para que acontezca el acto teatral son el *convivio*: reunión de cuerpos presentes; la *poíesis*: el nuevo ente que se produce; y la *expectación*: “observar la *poíesis* con distancia ontológica, con consciencia de separación entre el arte y la vida” (Dubatti, 2011, p. 41). Desde su perspectiva, el teatro se constituye en un ámbito propicio para el estudio de acontecimientos intermediales, pudiendo observar desde este mirador a las artes escénicas en general: el teatro, la danza, e incluso la música.

Por su parte, las artes audiovisuales quedarían fuera del mirador teatral, ya que en ellas no se da la reunión de cuerpos presentes entre actores y espectadores, sino que se da una relación de *tecnovivio* por la condición mediada entre la imagen proyectada y el espectador. Ahora bien, y como veremos más adelante en el caso de *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, el *convivio* no se da exclusivamente entre los actores en escena y los espectadores, sino que puede ocurrir entre los propios espectadores, quienes, ante la ausencia de actores, cobran un rol protagónico en el acontecimiento al ser ellos los cuerpos que habitan el espacio de ocurrencia. Independiente de si la relación entre los espectadores y la manifestación concreta de la obra se da en una relación de *convivio* o *tecnovivio*, tanto para el teatro como para el audiovisual, la escena se constituye en un espacio de exposición y en el lugar de la experiencia.

De las seis obras que conforman el objeto de estudio de la presente investigación, cinco de ellas corresponden a realizaciones escénicas, en tanto son convocados en un espacio tiempo común los actores y los espectadores, en una dinámica de alimentación recíproca del acontecimiento protagonizado por los todos los presentes. *Stifters Dinge* se presenta como instalación performativa en un espacio teatral y tiempo determinado; *Lumínico* ofrece conciertos multimediales en vivo; *Esquinas* en su versión concierto cuenta con la participación en vivo de un intérprete musical junto con la difusión sonora y visual; *Titus* es una ópera de cámara donde se encuentran cantantes, músicos y espectadores en una experiencia común; y *Being in the sounds*, la más cercana de estas obras a la música de concierto, ofrece una realización escénica centrada en el sonido y su resonancia. En este contexto de estudio, donde se está ante la presencia de realizaciones escénicas, la intermedialidad se presenta como una herramienta propicia para abordar fenómenos vivos, que consideran protagonistas del acontecimiento a todos los que participan de él.

Por su parte, *Las Brutas* de Rafael Díaz es el único objeto de estudio de la tesis en que su ocurrencia no se presenta en la forma de realización escénica, ya que no se da la co-presencia de actores y espectadores. La reproducción del producto audiovisual *Las Brutas* puede darse en diversos espacios y contextos, sin que se convoque para ello a un cuerpo distinto al del espectador, y sin que se produzca un momento efímero como lo es acontecimiento teatral o musical. Por lo mismo, para su estudio no aplicarán las consideraciones aquí expuestas sobre el giro performativo en las artes escénicas, sino que se analizará a la luz de la perspectiva intermedial, y de los enfoques de musicalidad y teatralidad que se desarrollarán en los próximos apartados.

La intermedialidad entiende el teatro como un ‘híper medio’ que

provee un espacio donde las formas artísticas del teatro, la ópera y la danza se encuentran, interactúan e integran con los medios del cine, la televisión, el video y las nuevas tecnologías; creando profusiones de textos, inter-textos, inter-medios y espacios entre medio (Chapple, Kattenbelt (eds.), 2006, p. 24).

En este espacio común para las artes escénicas, y en el cual la música tiene un lugar de importancia, se generan cruces, traslados, transposiciones, adaptaciones, traducciones, en múltiples direcciones entre los medios puestos en obra. Es objeto de la intermedialidad indagar en ellos e interpretar sus implicancias en la generación de significados nuevos y exclusivos de las relaciones entre medios producidas en el acontecimiento estudiado.

El teatro no es sólo un espacio visual que estimula o apela a un “espectador”, sino que también es un espacio sonoro, que exige un público en calidad de “auditorio”. Lo sonoro en el teatro está dado por las voces y cuerpos de los actores, quienes pueden hablar, cantar, reír, gritar, etc.; por sus movimientos en el escenario; por la interacción con objetos; y por supuesto, por la música. Ahora bien, la música no es indispensable en el teatro, las realizaciones escénicas teatrales pueden desarrollarse sin música. Por tanto, si el teatro incorpora música en su realización, “hay que interpretar su mismo uso siempre como elemento portador de significado” (Fischer-Lichte, 1999, p. 250).

El espacio sonoro en el teatro puede estar compuesto tanto por sonidos concretos como por música. Los primeros remiten, entre otras cosas, a objetos, lugares, naturaleza, etc., y a los sonidos que estos provocan o a los que se asocian; mientras que la música representa un plano más abstracto. Los signos musicales en el teatro pueden ser generados por diversas fuentes: los actores cantando o tocando instrumentos; músicos en escena o en el foso del teatro; músicas reproducidas por altavoces o por elementos de utilería. Independiente de la fuente, la música en el teatro abre un ámbito, un espacio, que sólo lo musical está en condiciones de provocar. La música siempre, no sólo en las artes escénicas y audiovisuales, nos hace escuchar entre otras, principalmente dos cosas: la presencia sonora del ser, del compositor, del instrumentista que están detrás del ente musical; y el tiempo, tanto el tiempo cronológico que es conquistado por la música, como la manera en que la música administra este tiempo: tempo, pulsación, acentos, repeticiones, en definitiva, cómo despliega su estructura (Rivera, 2007).

La presencia sonora del ser y el tiempo que la música nos hace escuchar, al interactuar con otros medios en la escena teatral y audiovisual, pasan a relacionarse de manera recíproca

entre sí con aquellos otros medios. El texto dramático es puesto en obra por la voz de un actor al mismo tiempo que la música, la luz, el espacio escenográfico, el vestuario, el movimiento, aportan, cada uno en su condición de medio, nuevas posibles significaciones al acontecimiento. Como ya se ha expuesto, la realización escénica funciona como un ‘híper medio’, donde los medios materiales, disciplinares y contextuales se encuentran e integran produciendo múltiples y particulares relaciones entre sus componentes.

Siguiendo la propuesta de Fischer-Lichte, los significados de la música en el teatro se pueden clasificar de la siguiente manera: “1) significados que aluden al espacio y al movimiento, 2) significados que indican objetos y sucesos en el lugar, 3) significados que aluden al carácter, estado de ánimo, estado y emoción, y 4) significados que se refieren a una idea” (Fischer-Lichte, 1999, p. 244). Cada una de estas posibilidades de significación que porta la música, al entrar en diálogo con otros medios que hacen parte del acontecimiento, se complementan y potencian en múltiples nuevos significados.

La música en la escena opera a través de traducciones, adaptaciones, transposiciones y traslados de elementos provenientes de otros medios y que son materializados en obra por el medio sonoro. Estas relaciones pueden establecerse en base a diferentes funciones: ambientación; comentario; ilustración. Por ambientación se entiende que la música da cuenta del ámbito espacial, temporal, climático, geográfico de la escena. La función de comentario consiste en aportar a la escena otro medio material que enfatice o contradiga las acciones desarrolladas. Y la ilustración da cuenta de la capacidad del elemento sonoro de representar los materiales y conceptos desplegados por los otros medios escénicos. A modo de ejemplos: la música puede re-presentar el contenido semántico del texto; puede contradecir el espacio de ocurrencia o enfatizar las características lumínicas; puede marcar el paso del tiempo cronológico; puede guiar los movimientos de los actores; etc.

Asumo que la música en una obra teatral o audiovisual no es incorporada de manera inocente, sino que las decisiones de composición, arreglo, o selección de los materiales musicales que hacen parte de su realización, responden a un trabajo de creación de un compositor, un intérprete musical o del mismo director. Tal como las decisiones respecto a

la luz, escenografía, vestuario, etc., la música hace parte del proceso creativo y comunicativo en tanto medio material, disciplinar y cultural. En los términos de Wiesing, la música como medio es un instrumento que hace audible aquello que no sería posible de escuchar sin la música. En tanto medio, tiene múltiples posibilidades, funciones y usos en la escena, que dependen y se influyen de las relaciones que se establecen entre los medios que hacen parte del acontecimiento.

1.3. Musicalidad de la escena

De manera independiente al desarrollo de los estudios intermediales surge la musicalidad como un modelo epistemológico que, si bien tiene su propio ámbito de desarrollo, el teatro, es posible convocar para el estudio de otras manifestaciones intermediales. La musicalidad, desde la perspectiva introducida por David Roesner, se ocupa de estudiar la manera en que la música resulta ser un modelo, método y metáfora para el desarrollo de los demás medios que convergen en el acontecimiento teatral. El objeto de estudio de la presente investigación hace necesario ampliar el ámbito de aplicación de este modelo a la escena, misma que considera al teatro, junto con la música y el audiovisual. Las realizaciones escénicas teatrales y musicales y la obra audiovisual que conforman el objeto de estudio de la presente investigación, serán examinadas por medio de la musicalidad como herramienta de análisis, indagando en cómo el material sonoro y musical de las diferentes obras influencia los diversos niveles de desarrollo de las mismas: forma, duración, ritmo, movimiento, textura, etc.; y en cómo los elementos escénicos, textuales y visuales son afectados y condicionados por los medios sonoros.

David Roesner plantea que la musicalidad “se ve y se utiliza para proporcionar un cambio en los procesos cognitivos involucrados en hacer teatro, ofreciendo una forma diferente y, a menudo, pre-lingüística de coherencia, una forma distinta de pensar y percibir” (Roesner, 2016, p. 258). La musicalidad se dispone entonces tanto como una estrategia de creación en obras intermediales, donde tendría un importante rol en la difuminación de límites entre los diversos medios que hacen parte de la obra; y como un modelo

epistemológico que aporta una herramienta de análisis para el estudio del teatro, el cual es el campo de interés de Roesner, aunque no se limita a dicho ámbito, siendo posible de aplicar sobre otros áreas de desarrollo creativo.

En particular en la presente investigación, aplicaré este modelo epistemológico para analizar los vínculos, traslados y retroalimentaciones que ocurren ‘entre’ los medios que convergen en las obras que hacen parte del objeto de estudio, que como ya se ha expuesto, provienen de diversos medios disciplinares: el teatro, la música, y el audiovisual. Cada uno de estos ámbitos guía el punto de vista (y audición) desde el cual aproximarse a la manifestación, compartiendo el interés por revelar las formas en que los medios sonoros y musicales que hacen parte de las realizaciones escénicas y audiovisuales, condicionan el tratamiento de los demás materiales.

Con lo poco dicho hasta el momento, se pueden descartar nociones superficiales del término musicalidad, el cual claramente no es planteado desde esta perspectiva para describir las habilidades musicales de una persona en particular, o para identificar factores medibles en la interpretación musical. En un sentido mucho más amplio y rico, la musicalidad pretende ser un lente desde el cual observar fenómenos artísticos que superan lo propiamente musical, y donde la convergencia de medios materiales de diversas disciplinas es condición de su constitución como obra.

El foco del lente de Roesner, y desde donde desarrolla su modelo epistemológico, está puesto en el teatro, y en específico, en el teatro dramático, de texto. Roesner se preocupa de diferenciar claramente este campo de otros ámbitos de estudio como pueden ser la ópera o el teatro musical, en los cuales la música, por razones obvias, tiene un rol predominante. El estudio de Roesner se centra en indagar en las repercusiones que la música tiene en los modos de hacer y percibir teatro, entendiendo éste como un complejo de medios, donde convergen diversos materiales, disciplinas, y contextos culturales, entre ellos la música, y en donde se produce una serie de textos e inter-textos.

El interés por convocar la musicalidad como herramienta de análisis en la presente investigación, radica en la posibilidad de aplicar el modelo desarrollado por Roesner en manifestaciones donde la música converge con otros medios materiales, disciplinares y culturales. Los procesos creativos y sus manifestaciones concretas de Goebbels, Sigal/Escuer/Nava y Díaz, y aquellos que conforman mi portafolio de composiciones, si bien no entran en una clasificación convencional de teatro, sí pueden ser observadas bajo el concepto de ‘teatro compuesto’, esto es, manifestaciones que ponen el foco “en procesos de creación que llevan la noción musical de componer a los aspectos teatrales de la realización y puesta en escena” (Roesner, 2012, p. 11). Las realizaciones escénicas y audiovisuales abordadas dentro del objeto de estudio, dan cuenta, cada una con sus características técnicas e intereses estéticos particulares, de una búsqueda por trasladar conceptos composicionales a la creación de manifestaciones artísticas que superan lo propiamente musical. Así es como encontramos en Goebbels la idea de escenario acústico, o en los conciertos de *Lumínico* elementos visuales que responden a los impulsos sonoros emitidos por los instrumentos en el escenario, dentro de una propuesta ‘teatral’ en la disposición escénica del ensamble.

Como modelo epistemológico, la musicalidad viene a poner en evidencia, desde el ámbito académico, un fenómeno que en las artes escénicas y audiovisuales se ha desarrollado de manera crucial en la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del siglo actual. Esto es, en un contexto cultural mayoritariamente visual, la necesidad de las artes de evitar la sobre representación. En el mundo actual híper mediatizado, las imágenes abundan y desbordan el cotidiano, por lo que se observa que las artes contemporáneas visuales, escénicas, audiovisuales, buscan opciones para no aportar en la redundancia y el agotamiento de este recurso expresivo. Ante esta problemática, el medio sonoro y el medio musical tienen una posición privilegiada para ofrecer caminos expresivos alternativos. Características como el poder de abstracción en tanto se trabaja a partir de la materia del sonido, la administración del tiempo, duraciones, texturas, dinámicas, agógicas, entre otras, que resultan naturales y comunes en la música, tienen el potencial de convertirse en estrategias de desarrollo creativo de los demás medios convocados en la obra. De esta forma, surgen nuevas posibilidades de administrar los materiales puestos en obra, centrando la atención no necesariamente sobre lo visual, y disponiendo de otros medios para acceder al acontecimiento y su experiencia.

Así como en las realizaciones escénicas, es posible aplicar la musicalidad como herramienta de análisis en el caso de las realizaciones audiovisuales, en tanto ofrece la posibilidad de estudiar la manera en que elementos visuales como movimiento, tiro de cámara, zoom, relato, entre otros, están influenciados por los medios sonoros que convergen en la manifestación. En el caso de Rafael Díaz, *Las Brutas* tiene un marcado traspaso de nociones composicionales a los demás medios que la conforman, siendo interés de la presente investigación revelar la manera en que ocurren estos traslados e influencias entre medios.

El estudio de Roesner se centra en manifestaciones escénicas que entran en la denominación de teatro posdramático. Podría encontrarse aquí una contradicción entre el foco de Roesner puesto en obras de teatro dramático, y la corriente artística posdramática descrita por Hans-Thies Lehmann, la cual estudia manifestaciones artísticas desarrolladas en Europa central en las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad. La posible contradicción se supera al constatar que para el propio Lehmann, el arte escénico posdramático no se constituye por obras sin drama, sino que por “un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico” (Lehmann, 2013, p. 18). La musicalidad surge entonces en el contexto de acontecimientos escénicos que problematizan la preponderancia del texto literario sobre los demás medios que hacen parte del teatro, como una estrategia de creación por parte de directores, dramaturgos, actores, músicos y todos los involucrados en el hacer teatro; y como una herramienta de análisis que tiene por objetivo revelar la manera en que los elementos sonoros influyen y condicionan el tratamiento de los demás medios.

El teatro posdramático se conforma por obras que afirman “la autonomía del arte escénico respecto al drama” (Lehmann, 2013, p. 17). Para conseguir esta autonomía, las obras teatrales posdramáticas se caracterizan por una independencia de los medios puestos en escena: texto, cuerpo, luz, sonido, etc., los cuales generan una serie de relaciones entre los materiales que se disponen en escena, produciendo un conjunto de posibles significados que no están dados de manera unívoca por los creadores de la obra, sino que es el espectador el que tiene la función de establecer las relaciones y de interpretarlas según sea su foco de interés. De este modo, el teatro posdramático produce el giro performativo estudiado en el

apartado anterior, respecto a la tradición teatral de la modernidad y de los espectáculos escénicos en general, donde ocurre “la transformación de los espectadores en actores” (Fischer-Lichte, 2014, p. 29), quienes pasan a ser co-protagonistas de una realización escénica, y ya no espectadores de una obra autónoma, independiente del acontecimiento, y susceptible de ser observada con conciencia de separación entre la vida y la manifestación artística. Desde esta visión, el teatro deja “de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empieza a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2014, p. 42).

La autonomía de los medios puestos en escena encuentra un correlato en la audiencia, al ser los espectadores provocados por el acontecimiento para que se apoderen de él, constituyéndose de este modo el arte no en un fin, sino que en “un portal a partir del cual se deben experimentar y conjugar ideas para estimular la conciencia, promover la acción y generar cambios” (Echeñique, 2014, p. 62). Esta perspectiva, eminentemente política, presenta una concepción del arte heredera del teatro épico de Bertolt Brecht y de lo fragmentario de las obras de Heiner Müller, para quienes el teatro, en tanto disciplina, pasa a ser un medio no tan sólo para comprender el mundo sino que para transformarlo. A través del desplazamiento de los medios materiales y disciplinares respecto a las convenciones de la tradición teatral, dramaturgos y directores, y en consecuencia, las formas y dispositivos del arte escénico, se exigen a sí mismos superar el nivel de entretener al público. Al contrario, se les interpela respecto a sus condiciones de vida, opresión social y económica, y lineamientos morales impuestos por las clases dominantes, generando conciencia en los audio-espectadores y movilizándolos para promover cambios en las estructuras sociales.

Aplicando esta perspectiva a las obras que conforman el objeto de estudio de la presente investigación, es posible observar que tanto las obras de otros autores como las mías propias, cada una con sus especificidades técnicas y estéticas, comparten una característica fundamental: pensar en la forma y el tratamiento técnico de cada una de las realizaciones, a partir de los medios sonoros convocados en el proceso de creación y en la manifestación concreta de dicho proceso, otorgando al audio-espectador la posibilidad de acceder al

fenómeno artístico desde diversas perspectivas y experiencias estéticas. Los coprotagonistas en la audiencia, más que como espectadores, son convocados para ser parte del proceso de creación, a través de la experimentación e interpretación de medios desplegados en la escena teatral, musical o audiovisual, y son movidos a través de propuestas artísticas que les posibilitan nuevas formas de observar el mundo, resultando el arte una metáfora de nuevas formas de organización de lo social.

Esta manera de concebir la intermedialidad en las artes escénicas y/o audiovisuales centrando la atención desde los materiales sonoros y su relación con los otros recursos técnicos y disciplinares, se sustenta en la idea de que entre los medios que conforman el teatro, “es sobre todo la música la que manifiesta del modo más contundente aquello más ajeno y opuesto al teatro dramático” (Lehmann, 2013, p. 160). De allí que la preocupación de Roesner, misma que tomo como propia en la presente investigación, se centre en observar el papel de la música en realizaciones escénicas que se inscriben en la corriente posdramática³, entendiendo la musicalidad como “la manifestación de la música como un idioma concreto (modelo, método)” y como “la idea abstracta de la música y su potencialidad (metáfora)” (Roesner, 2014, p. 6), y enfocándose en el estudio de la capacidad del medio musical de afectar y condicionar los demás materiales y sistemas simbólicos que hacen parte de una obra teatral. Producto de la variedad y riqueza de los objetos de estudio de la investigación, amplió el campo de aplicación de la musicalidad a realizaciones escénicas de la música en convergencia con otros medios, que como ya he expuesto, se pueden entender de igual manera como parte del mirador que es el teatro, y a obras audiovisuales.

La musicalidad de una realización escénica teatral o musical, o de una obra audiovisual, no está dada exclusivamente por el compositor o diseñador sonoro, sino que es alimentada por los demás creativos, ya sean dramaturgos, directores, iluminadores, fotógrafos, escenógrafos, etc. Un acontecimiento teatral sin música podría tener una marcada

³ Como ya se ha mencionado, lo posdramático considera también lo dramático, y en este sentido, la música contemporánea de igual manera puede dar cuenta de esta característica a través de diversos recursos que aportan en esa dirección. Lo particular de lo posdramático es que el foco no está puesto en el drama, sino que en la reestructuración de las formas artísticas que ponen de relieve los medios escénicos por sobre los medios literarios.

musicalidad en su puesta en escena, por medio de, por ejemplo, el diseño escenográfico a partir de parámetros rítmicos; desplazamientos de los cuerpos en escena dispuestos por duraciones; composición dramática a modo de texturas musicales: polifonía, homofonía, monodia, etc.; tratamiento de la iluminación en base a cambios dinámicos y agógicos; por nombrar algunas posibilidades. Y por su parte, una ópera, obra donde la música tiene una función protagónica, podría carecer de musicalidad en sus aspectos escénicos al disponer los cuerpos, vestuario, iluminación, escenografía, etc., sin una toma de conciencia de las propiedades materiales del sonido, y de las características sintácticas y potencialidades comunicativas del medio musical, y su influencia sobre los demás medios puestos en obra. La musicalidad, más que tener relación con lo propiamente musical y sonoro que se manifiesta de manera concreta, es una característica que está dada por la influencia del sonido y de la música en la construcción sintáctica, gramatical y conceptual de la realización escénica u obra audiovisual.

Entendiéndolo desde la perspectiva de Foucault, quien concibe el dispositivo como una red de elementos heterogéneos que contiene una serie de discursos y procesos de conocimiento y poder, el planteamiento de Roesner propone la musicalidad como un dispositivo estético que

analiza una formación discursiva y la gama de afirmaciones y énfasis que se hacen dentro de ella, explícita o implícitamente, a través de declaraciones, acciones, estructuras o de otras maneras. El dispositivo no es una realidad objetiva sino un modelo epistemológico, un modo de describir, comprender y analizar, que se manifiesta en sus efectos (Roesner, 2014, p. 12).

Este dispositivo se presenta con tres enfoques analíticos: cualidad perceptiva; cualidad encarnada; y cualidad cognitiva y comunicativa. La primera de ellas, la cualidad perceptiva, va más allá de concebir todo elemento sonoro como musical, sino que se ocupa de observar la cualidad musical de elementos no sonoros de la puesta en escena, como pueden ser movimientos silentes, gestos, medios escenográficos, o cambios de iluminación. Por su parte, la cualidad encarnada se enfoca en analizar los modos en que el medio sonoro afecta los

cuerpos dispuestos en escena, transformándose en un “estímulo pre-racional” (Roesner, 2014, p. 15). Y por último, la cualidad cognitiva y comunicativa de la musicalidad da cuenta de una manera de pensar y entender el teatro a partir de elementos musicales, concibiendo “la música como una forma de conocimiento (más allá de una mera representación)” (Roesner, 2014, p. 17) y como un “tipo especial de inteligencia” (Bowman, 1998, p. 199).

Con lo expuesto hasta el momento, se puede concluir que la musicalidad es tanto una estrategia de creación en realizaciones escénicas y audiovisuales, en las cuales se consideran elementos musicales para su construcción sintáctica y conceptual; como también es una herramienta de análisis de los fenómenos estudiados a partir de la potencialidad metafórica de la música. En el contexto cultural principalmente visual en el que nos encontramos inmersos, el medio sonoro en tanto herramienta concreta, y el medio musical en tanto disciplina, aportan a obras intermediales una posibilidad ante la sobre representación, y ante la supremacía del drama frente a la escena como lo hemos visto desde la perspectiva posdramática de Lehmann, en las artes de la visualidad y del espectáculo, ofreciendo una alternativa como modelo, método y metáfora en los procesos de creación y recepción de las mismas. De este modo, la musicalidad aplicada en obras intermediales indaga en la influencia de los elementos musicales sobre los demás medios que las componen, y en las formas en que otros medios hacen suyos procedimientos y prácticas eminentemente musicales.

1.4. Teatralidad de la música

Desde el ámbito de los estudios teatrales se ha desarrollado el concepto de teatralidad, el cual se entiende como “el proceso de ‘poner en escena’, en el sentido de hacerlo ser visto, de transformarlo en espectáculo para ser visto” (Villegas, 1996, p. 12). Esto está en la misma línea del giro performativo, en el sentido de la necesidad del acontecimiento de la co-presencia de actores y espectadores para constituirse como tal. “Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando” (Cornago, 2005, p. X). Entendiéndolo desde esta perspectiva, la realización escénica de la música también sería

portadora de una teatralidad, ya que allí se producen una serie de actos de los cuales los intérpretes en escena están conscientes que serán observados por un tercero.

Lo que me interesa aquí es convocar el concepto de teatralidad de la música, de manera complementaria a los aportes que la musicalidad realiza acerca de los modos en que la música influencia los demás medios puestos en obra. En este caso el ejercicio es a la inversa, observando y revelando las maneras en que medios teatrales influyen los medios musicales que hacen parte del acontecimiento.

En la segunda mitad del siglo XX se asentaron dentro del ámbito de la música contemporánea, prácticas teatrales que dieron lugar a relevantes experiencias que buscaron ampliar la manera en que la música incluía dentro de sus materiales compositivos, elementos provenientes del medio teatral. Un importante exponente de esta corriente es Mauricio Kagel, quien desarrolló lo que se conoció como teatro musical, donde encomendaba a los intérpretes ya no sólo ejecutar su instrumento, sino que también realizar acciones escénicas, y más importante aún, teniendo conciencia de la comunicabilidad de dichas acciones. Los elementos teatrales pasaban a ser parte de la composición, y por tanto, eran puestos en obra de manera expresa buscando ampliar los medios que hacían parte de la realización musical.

Si bien las búsquedas presentadas en las diversas obras que componen el objeto de estudio de esta investigación, se relacionan en mayor o menor medida con los aportes en el ámbito del teatro musical realizados por compositores como Kagel (*Anagrama*, 1958), Ligeti (*Aventures*, 1963) y Berio (*Laborintus II*, 1965), y pueden ser consideradas herederas de dichas experiencias, también se diferencian en cuanto estas obras habitan terrenos más difusos que el de la música de tradición escrita propiamente dicha, donde no hay, o al menos no es tan sencillo observar, la pertenencia a un ámbito disciplinar en particular. Los casos de estudio aquí convocados no se instalan desde una disciplina en específico, sino que habitan terrenos intermedios: entre el teatro y la música, entre el teatro y el audiovisual, entre la música y arte del performance; etc. Lo común de todas estas experiencias es que en estas prácticas se convocan elementos teatrales, dotando a cada una de las realizaciones concretas

de una teatralidad, de una ‘organización de la mirada’, que está dada por la conciencia que los protagonistas en escena y fuera de ella, tienen de ser observados y observadores respectivamente.

Los medios convocados en las diversas realizaciones abordadas en este estudio, dan lugar a experiencias estéticas híbridas que pueden ser ubicadas dentro de lo que Matthias Rebstock y David Roesner han denominado como ‘teatro compuesto’ (2012). Con este nombre, los autores buscan diferenciarse de la tradición de la ópera clásica o del teatro musical desarrollado en el siglo XX. Estas prácticas provenientes del ámbito de la música, tienden a jerarquizar las relaciones entre los medios materiales y disciplinares que las componen. Por su parte, el concepto de ‘teatro compuesto’ busca dar cuenta de fenómenos artísticos desarrollados a finales del siglo XX y comienzos del presente siglo, donde las relaciones jerárquicas entre materiales, disciplinas y diversos creadores involucrados, han buscado reemplazarse por metodologías de trabajo horizontales donde se prioriza la experimentación y exploración de posibilidades técnicas y estéticas exclusivas de los medios dispuestos en el proceso. Es justamente allí, en el proceso, donde se juega la particularidad de cada emprendimiento artístico dentro de lo que puede catalogarse como ‘teatro compuesto’. Se deja atrás la idea de un trabajo de creación previo por parte de dramaturgos, compositores, directores, etc., y un posterior proceso de montaje, dando paso a procesos creativos abiertos, donde participan todos los involucrados en pos de resultados exclusivos de las relaciones desplegadas.

La teatralidad, esta conciencia por la escenificación que toman las realizaciones artísticas, es parte constitutiva del ‘teatro compuesto’, en tanto que, independiente de su ámbito disciplinar de origen: teatro, música, performance, audiovisual, etc., los elementos visuales, escénicos, corporales o lumínicos, son dispuestos como componentes de la creación. En el ámbito de la música, la teatralidad aporta en todos los involucrados en el hacer música, una consideración particular sobre elementos ‘teatrales’ que hacen parte del fenómeno musical, que no siempre han sido tomados en cuenta. Elementos como el vestuario, la iluminación, los gestos, los desplazamientos, etc., son convocados en realizaciones escénicas de la música como medios que comunican tanto como lo hacen los sonidos.

Características escénicas inherentes a las realizaciones musicales, ahora son concientizadas por parte de compositores e intérpretes, permitiendo que los audio-espectadores también tomen conciencia de aquellos elementos.

Las manifestaciones artísticas que componen el objeto de estudio, pueden ser observadas desde el mirador que representa el ‘teatro compuesto’, en tanto cada una de ellas y sus creadores, habitan terrenos híbridos en búsqueda de experiencias estéticas que propicien el diálogo y la retroalimentación entre los medios materiales, disciplinares y culturales dispuestos en sus realizaciones. Por medio de la teatralidad de la música, buscaré dar cuenta de la toma de conciencia en estas manifestaciones de los elementos escénicos que las componen, y de qué manera estos medios son alimentados e influenciados por los medios sonoros que hacen parte del acontecimiento.

La teatralidad de la música y la musicalidad de la escena se constituyen, dentro de esta investigación, en dos aproximaciones complementarias de las relaciones entre medios que se despliegan en las diversas manifestaciones estudiadas, las cuales, en conjunto con la intermedialidad y la teoría del performance, conforman una propuesta de red de pensamiento en torno a la música en la escena. A partir de estas herramientas de análisis, en los capítulos II y III me propongo estudiar en detalle las relaciones intermediales que se establecen en los procesos creativos y en las realizaciones escénicas y/o audiovisuales de otros autores y en las mías propias respectivamente.

2. Capítulo II: Música e intermedialidad. Un estudio a partir de la obra de tres compositores

A partir de la red de pensamiento en torno a la música en la escena detallada en el capítulo anterior, en el presente apartado abordo el trabajo de tres compositores que considero que han desarrollado trabajos artísticos de sumo interés en el ámbito de la creación intermedial. Entre estos compositores y mi propio trabajo se encuentra un punto en común, el cual consiste en un traslado desde la composición musical hacia procesos creativos que involucran otros artistas y otros medios materiales, disciplinares y contextuales, en búsqueda de nuevas posibilidades estéticas, formales y temáticas. El interés es revelar las formas de trabajo y las estrategias desplegadas en las experiencias de estos compositores, con el objetivo de ponerlas en diálogo entre ellas y con mis propios métodos creativos en estos ámbitos. No es la intención generar algún tipo de comparación, sino que dar cuenta de herramientas de trabajo que pueden resultar útiles para otros creadores.

En estas experiencias se presentan lo que considero son procesos de co-creación, donde desde las primeras etapas de trabajo de las respectivas obras se ha desarrollado una labor de creación colectiva, en la cual cada participante del proceso –compositor, libretista, iluminador, escenógrafo, vestuarista, videasta, intérprete, etc.– aporta al proceso desde sus respectivas disciplinas. Esto por supuesto no es nada nuevo en las artes escénicas, pues siempre se han servido del apoyo colectivo de estos agentes para montar la obra, pero lo que resulta relevante en estos procesos es que la relación entre los participantes no se entiende como jerárquica sino como horizontal. Así, por ejemplo, decisiones de iluminador o del vestuarista podrán ser determinantes para la trama del libreto o para las decisiones compositivas que se toman a la par. Los tiempos de creación, entonces, son sincrónicos y no siguen una idea diacrónica de una obra cerrada, prefigurada, cuyas instrucciones hay que cumplir en el montaje. A partir de ideas, imágenes, textos, entre otros, cada miembro del equipo creativo realiza propuestas en el proceso de concepción y creación de la obra, que no necesariamente están en la misma línea que la de los otros participantes del proceso creativo.

Lo valioso del método de trabajo de co-creación es que existe la posibilidad de que las diferentes propuestas y medios materiales y disciplinares se prueben, se encuentren y se desencuentren, y que en este proceso se descubran nuevas posibilidades de interacción de materiales provenientes de diversas disciplinas. Esta metodología de trabajo es particularmente relevante en los procesos de composición intermedial, ya que estos se nutren de estrategias de creación que son potenciadas por medios materiales que no necesariamente están vinculados con lo sonoro, pero que sí tienen una influencia determinante en la toma de decisiones que se propician a partir de la serie de traslados materiales y conceptuales durante el proceso de creación. Lo sonoro se convierte en una potencia que impacta en el tratamiento de los demás medios, así como el sonido suma características y métodos de trabajo provenientes de otros materiales y disciplinas. En estos intersticios, y en las tensiones que se producen entre medios, emerge la posibilidad para el espectador de acceder al acontecimiento desde su propia subjetividad.

Co-crear una obra es una metodología de trabajo que se nutre de las singularidades de cada creador, y que a su vez exige de cada uno dejar fuera el ego en términos de un protagonismo exclusivo, o al menos intentar avanzar en dicha dirección. Es, a partir de un genuino intercambio, tener la libertad de jugar, de improvisar, de imaginar, de descubrir sonidos / imágenes / textos / movimientos / etc., inesperados, sorpresivos, desconocidos.

Resulta pertinente hacer la distinción entre lo aquí definido como co-creación, y colaboración, esta última muy común en las artes escénicas. Por colaboración se entiende – y lo he experimentado en múltiples ocasiones– un proceso creativo que nace de una idea, intención, deseo de un creador en particular (director teatral, dramaturgo, compositor, escritor, etc.), el cual convoca a diferentes artistas a trabajar en *su* obra, destacándose aquí el concepto de *autoría*⁴, el cual se acerca en muchos casos al de *autoridad*. Sin menospreciar

⁴ La figura del autor, largamente discutida por autores como Barthes, Derrida, Eco y Foucault, entre otros, representa una firma que otorga un punto de acceso, un lente desde el cual acceder al acontecimiento y su experiencia. “La función del autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1969, p. 8). La biografía y contexto cultural de quien firma permiten explicar la obra y su devenir, configurándose en una marca que determina la forma de acceso al objeto.

esta metodología de trabajo, que insisto, me ha tocado vivir en muchos procesos creativos tanto como director del proyecto como colaborador, y que en la mayoría de los casos ha resultado ser tremendamente satisfactoria, a continuación se observará en qué medida los procesos de trabajo de otros compositores, responden a la estrategia de co-creación antes detallada.

En el primer apartado de este capítulo, “Música y acontecimiento escénico en Heiner Goebbels”, estudio la estética del compositor y director de escena alemán, a partir de su instalación performativa *Stifters Dinge* (2007). A continuación, en el apartado “Música y acontecimiento escénico-audiovisual en Lumínico” realizo el análisis del proyecto *Lumínico* (2004 -), y en particular del Dvd homónimo (2013) protagonizado por Rodrigo Sigal, Alejandro Escuer y José Luis García Nava. Y en el tercer apartado, “Música y creación audiovisual en Rafael Díaz”, abordo la dramaturgia multimedial *Las brutas* (2011), liderada por el compositor chileno a partir de la obra de teatro homónima de Juan Radrigán.

En estos tres casos de estudio, todos muy diversos en cuanto a contexto cultural, formato y temáticas, es posible observar características comunes en cuanto en ellos se despliegan una serie de estrategias de creación que están en función de traducir, a nivel de los materiales y estructuras de las obras, conceptos que son aportados por los distintos medios que conforman cada uno de los objetos. Estas estrategias operan en los espacios intermediales, en aquellas cavidades que son permeadas por las influencias recíprocas que se producen entre los medios. Tanto en *Stifters Dinge*, en *Lumínico*, como en *Las Brutas*, quienes forman parte de sus procesos de creación ponen en ejercicio la práctica intermedial al trasladar y transponer diversas características de un medio a otro. Las barreras disciplinares se difuminan mediante dispositivos híbridos que tensionan las formas hegemónicas, en busca de otras maneras de ofrecer acceso a audio-espectadores que son considerados protagonistas del proceso creación-recepción del acontecimiento.

Los casos de estudio aquí abordados se instalan en ámbitos expresivos intermedios, difusos, que exigen de cada obra un rediseño del campo disciplinar de procedencia. Estos objetos expanden los límites formales haciendo del teatro una manifestación musical (*Stifters*

Dinge); de la música una manifestación teatral y visual (*Lumínico*); y del texto dramático una manifestación multimedial (*Las Brutas*). Las tensiones que dan lugar a estos formatos híbridos, exigen de cada participante del proceso creativo una actitud de trabajo que moviliza y desestabiliza sus certezas técnicas y disciplinares, disponiéndose a un trabajo de exploración que pone en valor la incertidumbre respecto al punto de llegada. Los compositores que protagonizan estos casos de estudio se trasladan desde el trabajo creativo sobre la materia sonora y la disciplina musical, hacia campos de creación que comprenden materias y sistemas simbólicos otros, diversos y complementarios del sonido y de la música. Goebbels, Sigal y Díaz representan tres ejemplos de compositores, si bien cada uno con marcadas particularidades, que amplían y diversifican su campo de trabajo, convocando en sus procesos creativos a otros artistas y a otros materiales a modo de posibilitar un enriquecimiento de lo sonoro y de lo musical a partir de la convergencia intermedial.

Para el análisis de estos casos de estudio recurro a fuentes primarias: entrevistas con los compositores y participantes de las obras; y fuentes secundarias: bibliografía existente y documentos audiovisuales de los compositores; bibliografía sobre los autores; y publicaciones académicas y de difusión que aborden los casos de estudio, buscando dar respuesta a las inquietudes que dan origen al trabajo.

En el desarrollo de cada apartado, destaco a pie de página las estrategias de creación y herramientas de trabajo que encuentran resonancia en los otros casos de estudio y en mis propios procesos creativos, a modo de entablar nexos que pongan en diálogo los diversos casos de estudio a nivel de sus poéticas, de sus formas de hacer, más allá de las características formales y temáticas que los identifican y particularizan. Estos nexos serán retomados en el capítulo IV, donde se diseñará una poética intermedial a partir de las experiencias creativas abordadas en la presente investigación.

2.1. Música y acontecimiento escénico en Heiner Goebbels



Imagen 1: *Stifters Dinge*. Fotografía de Klaus Grünberg.

En el presente apartado indago en las estrategias de creación utilizadas por el compositor alemán Heiner Goebbels (1952) en sus obras escénicas, y en particular en una de ellas: *Stifters Dinge* (2007). El estudio se aborda desde la perspectiva de los métodos de producción y la conciencia por el material, definidas por el propio autor como preocupaciones centrales de su trabajo.

Resulta particular el caso del compositor y director teatral alemán, justamente por esa doble condición. Es común que un compositor colabore en el teatro, pero resulta poco usual que esa colaboración de lugar a un traslado hacia la dirección teatral como el experimentado

por Goebbels. Éste, en etapas tempranas de su carrera artística tuvo una activa participación en el teatro, colaborando con figuras teatrales de gran importancia como Heiner Müller y Robert Wilson, entre otros. Las experiencias obtenidas en estas colaboraciones dieron lugar a que Goebbels pasara a dirigir sus propios montajes escénicos. Hoy en día es reconocido a nivel internacional, tanto como compositor y como director teatral.

Esta particularidad sin lugar a dudas ha influenciado su forma de trabajar la escena, la cual por momentos pareciera estar 'orquestada' como si estuviéramos en presencia de una obra puramente musical. Goebbels pone en escena de manera radical lo multi e intermedial. Sus trabajos escénicos problematizan al límite preguntas comunes de las artes escénicas contemporáneas: ¿Qué es lo que estamos viendo? ¿A qué disciplina corresponde? ¿Qué quiere decir? ¿Qué significa? El autor no se plantea aclarar estas interrogantes, sino que su intención es dar espacio al espectador para que éste ensaye sus propias respuestas.

2.1.1. Distanciamiento – Fragmentación – Ausencia

*“Absence can be understood as avoiding the things we expect,
the things we have seen, the things we have heard,
the things that are usually done on stage.”*

Heiner Goebbels

El trabajo escénico de Heiner Goebbels se inscribe en la línea teatral desarrollada en el siglo XX por Bertolt Brecht y continuada por Heiner Müller, por medio de la cual el teatro pasa a ser una herramienta política y un medio de cambio social. Brecht buscó romper con lo que él mismo denominó el teatro dramático, y por medio del teatro épico, caracterizado por el distanciamiento⁵, producir un quiebre respecto a la característica linealidad aristotélica. En relación con el espectador, el teatro épico “ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarse con su destino. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él” (Brecht, 2015, p. 85). De este modo, el teatro pasa a ser

⁵ “Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad” (Brecht, 2015, p. 83).

un medio no tan sólo para comprender el mundo sino que para transformarlo.

Superado el teatro dramático, y como una continuidad del teatro épico brechtiano, en la segunda mitad del siglo XX se da paso a un teatro que Lehmann denominó como 'posdramático', epíteto que se aplica a “un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época *posterior* a la validez del paradigma del drama en el teatro” (Lehmann, 2010, p. 17). Fundamental en este tránsito es el trabajo del dramaturgo Heiner Müller, en quien es posible observar una actualización del distanciamiento brechtiano en la idea de fragmentación:

Sus textos se asemejan más al concepto de ensayo que a la misma obra de teatro. Rompe con los diálogos, con la acción, con las escenas concatenadas. Sus obras se construyen más bien a partir de citas, palabras, ideas y fragmentos a manera de un collage, en tanto que superpone diferentes elementos estilísticos, tanto literarios como teatrales, tales como: anacronismos, analogías, alusiones, epígrafes, autocitas, rizomas, juego de asociaciones y teatro dentro del teatro, entre otros, obedeciendo siempre a una lógica de imágenes, donde no impone un único sentido y desarrollo de la acción, sino que deja abierta la posibilidad de que el espectador pueda desarrollar su propia interpretación, su propio criterio (Veloza, 2011, p. 45).

Tanto Brecht como Müller, desde una fuerte postura crítica frente al rol del teatro en la sociedad y al papel que juega en la transformación de ésta, están al mismo tiempo que haciendo teatro, reflexionando sobre él. “El teatro sólo es interesante cuando uno hace lo que no sabe. Sólo así surge algo nuevo” (Müller, 1995). Distanciar la acción o el personaje y fragmentar la escritura del texto y del montaje teatral, resultan entonces estrategias para dar con un nuevo teatro, que a su vez sirva como medio de remoción de las bases sociales de occidente. Ambos critican el rol del teatro como medio de representación de la realidad, superando la linealidad del teatro dramático, y cada uno, desde sus estéticas particulares, integran al espectador en el proceso de producción de sentido.

En este contexto, es posible ver cómo Goebbels, instalado en esta etapa del desarrollo teatral: posdramática, actualiza los conceptos de distanciamiento y fragmentación, dando lugar a la 'ausencia' como principio estético. Es posible observar la ausencia como una continuación de la búsqueda de rompimiento de la linealidad iniciada con Brecht y profundizada por Müller, dejando a un lado lo conocido y lo obvio, y dando lugar a la sorpresa, para desde allí despertar la curiosidad del espectador.

La premisa estética de la ausencia en Goebbels es posible entenderla como una postura política ante la creación artística, y ante el rol del arte en la sociedad. En palabras del autor:

Cuando confiamos que las personas en la audiencia, los espectadores, usarán esto para su formación, no en un sentido de educación, sino incluso implicando un cambio en su vida. O cuando ellos dicen: no sabía que esto es posible, ver el mundo de otra manera, algo en el mundo que no has pensado como posible. Esto ya puede ser un punto de partida político (Goebbels, Comunicación personal, 26 de abril de 2017).

Su estética se constituye en una postura política al poner el foco no en lo que ocurre en la escena, sino en lo que ocurre en la audiencia; al confiar en la autonomía e independencia del espectador; “al crear arte de una manera socialmente responsable” (Goebbels, 2017). En este sentido, nuevamente encontramos una continuidad del trabajo de Goebbels respecto a sus antecesores Brecht y Müller, quienes de igual forma tomaron una clara postura política en sus respectivos trabajos artísticos, tanto por el contenido de sus textos como por sus formas de producción.

La ausencia en Goebbels puede entenderse como lo opuesto a la 'intensificación', concepto que se refiere a la ilustración de un personaje, acción, lugar, etc., y que es justamente lo que evita en sus realizaciones escénicas, por considerar que es un elemento que ya está más que agotado en la tradición teatral de occidente, y que limita las posibilidades de interpretación por parte del espectador. El sobre-entendimiento, la linealidad, la enfatización, son características comunes de la intensificación que Goebbels procura evitar

en sus trabajos escénicos.

El principio estético de ausencia en Goebbels puede ser entendido como:

- Desaparición del actor / intérprete del centro de atención, del escenario, e incluso del teatro;
- división del foco de atención del espectador en un protagonista colectivo;
- separación de las voces de los actores y músicos de sus cuerpos e instrumentos respectivamente;
- polifonía / autonomía de elementos;
- abandono de expresividad dramática;
- escenario vacío;
- no contar una historia, o al menos, no en el sentido aristotélico;
- y, volviendo al epígrafe del presente apartado, evitando las cosas que esperamos, que hemos visto, que hemos escuchado, y lo que habitualmente sucede en escena (Goebbels, 2015, p. 5).

En definitiva, es posible entender la ausencia como “la presencia del otro, como una confrontación con una imagen no vista o una palabra o sonido no escuchados, un encuentro con fuerzas que están más allá del control del hombre, que están fuera de nuestro alcance” (Goebbels, 2015, p. 6).

2.1.2. Ausencia en escena, presencia en audiencia

Las premisas estéticas de distanciamiento, fragmentación y ausencia, cada una con sus características particulares, tienen en común hacer transitar al espectador desde la identificación, propia del teatro dramático, a la participación, condición del teatro posdramático. Sobre este punto, Brecht afirma que el teatro épico “le convierte en observador (al espectador) pero despierta su actividad; le obliga a tomar decisiones; le procura conocimientos; el espectador es confrontado a ella (una acción)” (Brecht, 2015, p. 46). El espectador es considerado un co-creador de la obra, y se le otorga la tarea de interpretar el acontecimiento. El drama no ocurre en la escena, “la performance sólo ocurre a través del

poder imaginativo de la audiencia” (Goebbels, 2015, p. 42).

A pesar de lo contradictorio del hecho, es posible observar que, de múltiples y variadas maneras, en las obras de Goebbels la ausencia *es* puesta en escena, al mismo tiempo que genera una presencia en la audiencia. Esta presencia podemos entenderla como un espacio, un ámbito, una brecha, a través de la cual el espectador puede acceder a su propia interpretación de la obra, sin que los elementos puestos en escena le digan qué pensar sobre ella, sino otorgándole medios que posibiliten una lectura personal del evento escénico presenciado:

En todas sus obras, (...) Goebbels explora una variedad de estrategias que abren el texto para el oyente de una manera que hace eco a Brecht. El oyente ya no es un consumidor, sino un participante activo en la creación de significado (Barnett, 2004, p. 225).

Goebbels toma como premisa central de su trabajo una frase de Gertrude Stein: “Cualquier cosa que no sea una historia puede ser una obra” (En Goebbels, 2015, p. 5). Con esto, busca evitar la linealidad aristotélica propia del teatro dramático, dejando a un lado la fórmula estructural de comienzo, desarrollo, desenlace y final, ya agotada en el teatro contemporáneo. Esta idea es posible verla materializada en sus realizaciones escénicas, en las cuales deliberadamente conviven medios materiales que son vinculados cuidadosa, inesperada y sorpresivamente por el autor, “no de manera simbólica... nunca los uso para que signifiquen algo más” (Goebbels, 2017)⁶. Esta afirmación se convierte en un manifiesto ante la creación artística, confiando en el espectador y otorgándole la oportunidad de hacer sus propias interpretaciones de lo que observa y de lo que escucha.

Es posible encontrar en las obras escénicas de Goebbels una conciencia por el material, centrandó su atención en los significantes que componen dichos elementos, y no en lo que

⁶ Este procedimiento creativo encuentra semejanzas con las prácticas desarrolladas por *Lumínico*, donde sin una búsqueda simbólica premeditada, los materiales convergen en relaciones de superposición y yuxtaposición. Del mismo modo, los medios puestos en obra en *Esquinas* son convocados en cuanto sus características materiales, y trabajados a partir de los parámetros que los conforman.

ese material porta en cuanto a significado. Su preocupación no está en contar una historia, hablar de un tema, y menos aún en dar una opinión al respecto, sino que su interés está en las tensiones que se producen entre los elementos puestos en obra –recurriendo a medios teatrales como la luz, la escenografía, el texto, la música, el cuerpo de los actores, etc.–, y en la cavidades a las que dan lugar dichas tensiones, las cuales hacen presente al espectador la posibilidad de acceder a una interpretación propia de lo que la obra pone en escena.

En cada pieza, Goebbels plantea una reflexión acerca de los procedimientos de creación, dando cuenta de una problemática propia de las artes contemporáneas: la posibilidad –si es que alguna vez existió– de transmitir un contenido se encuentra agotada. No resulta extraño entonces que viniendo de la música y habiendo tenido formación de compositor, Goebbels traslade a las artes escénicas una problemática propia de la música contemporánea. Ésta, al ver superada la tonalidad, centra su atención en el sonido mismo, y comienza a 'escucharlo', a utilizarlo, no en cuanto su capacidad de significación, sino que en cuanto sus cualidades físicas, las cuales son puestas en obra como material de composición y exploradas en yuxtaposición con otros medios materiales y disciplinares. La preocupación no está en lo que los sonidos representan y en lo que se busca transmitir a través de ellos, sino en los medios de producción de la obra. Esto, que podría ser entendido como 'música en sí misma', Goebbels lo traslada al ámbito de la escena: “Teatro como una ‘cosa en sí misma’, no como una representación o un medio para hacer declaraciones sobre la realidad, es exactamente lo que trato de ofrecer” (Goebbels, 2015, p. 2).

¿Qué es lo que queda ausente en sus obras? La ausencia que presenciamos en Goebbels va más allá de lo que no está en escena, e incluso trasciende lo que de hecho sí aparece en ella. En ocasiones es muy evidente, como por ejemplo en *Stifters Dinge*, donde estamos ante la ausencia de actores humanos en escena. La ausencia de actores, de una historia, de un foco de atención, etc., puede comprenderse como una estrategia de creación que da lugar a la propia subjetividad del espectador, quien finalmente es el responsable de interpretar lo allí experimentado.

Aquí es posible hacer un paralelismo con John Cage. En *4'33"* el compositor propone en obra la ausencia del sonido 'musical' acostumbrado en una sala de concierto, y hace presente en la realización escénica de la música todos aquellos sonidos anexos a la interpretación, que generalmente son excluidos de lo que consideramos la obra musical. En este caso, el auditor, cada auditor, va a escuchar una obra distinta ya que fijará su atención en lo que sea movido por su subjetividad, motivada por el contexto sonoro. Algo similar ocurre con Goebbels: en sus obras no hay una temática, no hay una historia, incluso no hay actores, pero sí hay una amplia gama de medios teatrales puestos en obra que sirven de estímulos para la interpretación que cada espectador pueda hacer de la obra. Incluso para Goebbels, el espectador pasa a ser un objeto de arte, es un elemento más de los que componen la obra, siendo tratado y considerado como un medio teatral más.

Un punto en común entre las estéticas de ambos creadores, Cage y Goebbels, es el “invitar a la a la audiencia a tener nuevas experiencias, viajar por un nuevo país, o perderse en el bosque.” (Goebbels, 2012). La ausencia en Cage: de sonido, de control sobre los materiales, de narratividad sonora, es análoga a la ausencia principalmente visual que, salvando la contradicción del lenguaje, se presenta y se pone en escena en las obras de Goebbels. Cada ausencia, al exponer la falta de un elemento, hace a su vez presentes otros materiales, otros sentidos.

Cage, por medio de la ausencia de sonido en *4'33"* pone en obra el contexto extra musical de ocurrencia de dicha manifestación. Intercambia sonidos y silencios en tanto partes constitutivas del acontecimiento, rehusándose a entender al silencio “sometido a lo que se ha convenido en considerar como *musical*. (...) [El silencio] ya es sonido, y de nuevo es sonido. O ruido. Se transforma en sonido en ese mismo momento” (Cage, 2012, pp. 36 – 37). Por su parte, en el caso de Goebbels, éste se refiere a a sus realizaciones escénicas de la siguiente manera:

Cuando el escenario está vacío en *Eraritjaritjaka*, o cuando en *Eisler material* el centro del escenario está vacío, quiere decir que la presencia acústica de los músicos, de la música, es más fuerte. Es un trato entre lo que ves y lo que oyes

(Goebbels, 2017).

Ampliando la analogía entre música y teatro, podemos dar cuenta de cómo las obras de Cage y Goebbels, salvando las distancias temporales, son producto de procesos similares y contemporáneos en el devenir de cada disciplina respectivamente. A principios del siglo XX, tanto música como teatro dieron un fuerte vuelco en sus tendencias estéticas: la música abandona la tonalidad y el teatro deja atrás la linealidad aristotélica propia de la forma dramática. Estos procesos, independientes entre sí, producen un quiebre fundamental en sus respectivos campos, y están respondiendo en su momento a las inquietudes del nuevo siglo, que ve agotadas las estéticas románticas y sus procedimientos técnicos. Lo que se está dejando atrás no es sólo una manera de hacer, sino una forma de entender y observar el mundo. Estas revoluciones, encabezadas por Schoenberg y Brecht respectivamente, dan lugar a nuevas músicas y nuevas estéticas teatrales, que una vez avanzado el siglo y superados los trágicos sucesos de su primera mitad, permiten el surgimiento, por ejemplo, de obras musicales compuestas exclusivamente por silencios, u obras teatrales sin actores.

Es necesario recordar que las realizaciones escénicas de Goebbels se nos presentan no sólo como teatro sino también como música, como instalación, como performance, en definitiva, como acontecimiento escénico-sonoro, el cual “se produce únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte de él” (Fischer-Lichte, 2014, p. 75). Estas obras son posibles de abordar desde éstas y otras disciplinas, pero más aún, son posibles de asimilar como ocurriendo *entre* las disciplinas, habitando en los límites entre una y otra, ocupando esos vértices, y dándoles presencia concreta en sus obras. Así como Goebbels muestra un interés por las tensiones que se producen entre los elementos que hacen parte de la obra, es posible observar que ese interés se amplía a la tensión, contradicción, superposición, y yuxtaposición entre las disciplinas puestas en escena. Son en esas tensiones, tanto entre elementos como entre disciplinas, las que hacen emerger las cavidades para que la subjetividad del espectador acceda a una interpretación de la obra. Al no haber una historia, y menos aún alguien que cuente una historia, el espectador es llamado –en ese sentido Goebbels lo entiende como un objeto de arte– a participar activamente de la obra y a realizar una interpretación única y personal de lo allí experimentado.

2.1.3. Polifonía escénica

Indagar en la obra de Heiner Goebbels es indagar sobre los límites del teatro, de la música, del performance, e incluso sobre los límites del arte: ¿Es posible una obra de teatro sin actores? ¿Es siquiera posible plantearse? ¿Es la música un actor más? O bien, ¿podemos concebir el cuerpo de un actor siendo utilizado en el escena como un 'tema' en una fuga de Bach? Estas son algunos de los múltiples cuestionamientos que las obras escénicas de Goebbels generan, y que es necesario plantear al momento de abordar su estudio.

Goebbels se ocupa en hacer presente la ausencia en escena en una constelación de elementos a modo de un complejo contrapunto escénico, que abre una brecha para que la subjetividad del espectador realice la interpretación de lo allí experimentado, tanto a nivel sonoro como visual:

Yo pienso que cuando estamos en el escenario como compositor, director, escenógrafo, vestuarista, lo que hacemos en escena es crear espacio donde la audiencia pueda tener imaginación. No se trata del número de fantasías que nosotros podamos tener, se trata de crear espacio donde la imaginación pueda tener lugar (Goebbels, 2017).

La textura polifónica llevada a escena se puede entender como una herencia de la formación musical de Goebbels, y de una manera de pensar la creación influenciada por dicha condición. Su ser musical permea su trabajo escénico, de modo que al momento de crear una obra de teatro lo que está haciendo es componer. Aquí podemos considerar un principio creativo musical básico: componer es decidir. Y ampliando la idea a obras intermediales, componer es escuchar, es leer, es interpretar, es observar, es dirigir. Concebir de esta forma la composición es estar atento y abierto a las estructuras de los medios que hacen parte de la obra⁷. Leer un texto no es sólo descifrar su significado, sino que también es comprender su

⁷ Esta noción del acto de componer encuentra similitudes en el caso de *Las Brutas* de Rafael Díaz, en tanto el compositor chileno pone en obra, dirige, *concerta*, elementos de diversas características materiales y procedencias disciplinares, en un ejercicio creativo que expande la composición musical hacia medios más allá de los sonoros, al mismo tiempo que se nutre de ellos, dando lugar a un formato híbrido entre el texto

sintaxis, sus formas de construcción. Y así con los materiales visuales, escénicos, lumínicos, corporales, etc. Se trata entonces de componer tomando en cuenta, considerando, y analizando las estructuras de los medios que convergen junto con la música en la creación de la obra, para de esta manera enriquecer la creación de la obra con las formas de construcción de todos los medios que forman parte de ella.

Es posible observar en las obras escénicas de Goebbels que su formación musical y su experiencia en las artes escénicas, dotan de teatralidad a la primera y de musicalidad a la segunda. A modo de un fino entramado, el compositor dispone en escena de medios teatrales: iluminación, actores, imágenes, elementos escenográficos, como si estuviera trabajando con sonidos; al mismo tiempo que los medios musicales: intérpretes, instrumentos, sonidos, adoptan condiciones teatrales. La particularidad de la estética de Goebbels se sustenta justamente en esta condición que le permite tratar y disponer de los medios materiales y disciplinares adoptando características que no siempre resultan innatas, pero que en el momento de la realización escénica están integradas en un nivel tan profundo que resulta totalmente natural estar en presencia de, por ejemplo: pianos automatizados utilizados tanto como instrumentos musicales y como elementos escenográficos; iluminación sincronizada con los medios sonoros; voces en off como materiales exclusivamente sonoros; elementos de utilería encargados de la interpretación del material musical del acontecimiento.

Entendiendo obra intermedial como aquella que cuenta con más de un medio de expresión en su conformación como tal, y considerando medio en tres dimensiones: herramientas, disciplinas y contextos culturales, las formas antes descritas de concebir la composición cobran total sentido durante el proceso de creación. Estos procesos desembocan en obras que no son concebidas como algo acabado, sino que la obra es concebida como una potencia creadora, de la cual forman parte el proceso de creación, la manifestación misma y su recepción por parte de la audiencia. No se trata de etapas independientes sino que están íntimamente entrelazadas, como “campos de fuerzas en tensión” (Agamben, 2016, p. 40) que se retroalimentan en el proceso, que se resisten entre sí, y que liberan una potencialidad en el

dramatúrgico, la música de cámara, el audiovisual y la animación digital. Por mi parte, en *Being in the sounds*, recorro a elementos textuales y performáticos de manera de retroalimentar a nivel conceptual, estructural y de experiencia la realización escénica.

ejercicio creativo⁸. La obra: concreción material del proceso de creación-producción, ofrece ciertos materiales, y los encargados de su interpretación serían los espectadores, completando de esta manera la potencia creadora que es la obra, o dicho en los términos de Agamben, un acto de “resistencia a la muerte” (2016, p. 35) que da lugar a la obra.

La polifonía escénica en Goebbels está conformada, a modo de una fuga de Bach, por diferentes ‘voces’, muchas de las cuales no parecen evidentes a primera vista pero que están presentes de forma implícita: los miembros del equipo artístico, las disciplinas puestas en obras, y la presencia de la audiencia. Cada parte constitutiva de este contrapunto aporta en la construcción de la obra como potencia creadora. Ésta no se limita a lo que se presenta o ausenta en escena, sino que necesita de la interpretación de la audiencia para completar su conformación como ‘voz’ de esta polifonía⁹.

La simultaneidad de ‘voces’ escénicas característica del trabajo teatral de Heiner Goebbels, puede ser entendida como una búsqueda personal del autor por sonidos-imágenes-experiencias que no ha escuchado-visto-vivido anteriormente. En ese sentido es que Goebbels, en tanto compositor, más que sentirse parte del mundo de la nueva música, o del ámbito académico, “se siente cerca de sonidos nunca antes escuchados (...) o de aproximaciones que le abren su imaginación de lo que la música podría ser” (Goebbels, 2017). Esta preocupación, que nace desde su experiencia con el sonido, la amplía y traslada a los demás medios que forman parte de sus trabajos escénicos, experimentando de esta manera nuevas posibilidades de poner en obra una textura polifónica.

⁸ En *El fuego y el relato* (2016), Agamben está haciendo referencia, dentro de la pregunta acerca de qué es el acto de creación, a la tensión que se produce entre la potencia y la impotencia, entre el poder de actuar y el poder de no actuar. Para el autor italiano, “la potencia es una suspensión del acto” (Agamben, 2016, p. 38), en tanto existe la posibilidad de desarrollar o no cierta capacidad. El acto creativo, el acto poético, la producción, sería aquella acción donde se abandona el potencial de no hacer, y donde surge la pregunta por lo que aflora de esta impotencia una vez que se acciona la potencia de hacer. ¿Qué es lo que se suspende en el acto creativo? ¿qué se abandona al poner en ejercicio una potencia? Estas son las interrogantes que tensionan los procesos creativos abordados en la presente investigación, y que permiten pensar el rol de todos los involucrados en las etapas de creación-interpretación-recepción, como agentes que suspenden la posibilidad de no hacer al momento de accionar su participación como co-protagonistas del proceso creativo, y que, como menciona Agamben citando a Deleuze, despliegan un acto de resistencia y de liberación de una potencia.

⁹ Es posible observar la polifonía de voces como una característica común a todos los objetos de estudio de la presente investigación, en tanto creadores, en tanto medios, como una estrategia de creación que da lugar y articula los múltiples y diversos traslados y traducciones intermediales que constituyen cada obra.

2.1.4. Leer como forma de composición

Las estrategias de creación en las obras escénicas de Heiner Goebbels son tantas y tan variadas como lo son sus trabajos. Cada nueva obra es tomada por Goebbels como un desafío por llevar a escena posibilidades que no ha experimentado anteriormente, que no ha visto, que no ha escuchado. En algunos casos corresponde a una idea original lo que da el punto de partida de un nuevo trabajo, en otros, la comisión de una obra para un ensamble o compañía en particular. El motivo inicial puede ser muy diverso, lo que se mantiene siempre es la premisa de innovar en cada nueva obra.

Esta premisa por la innovación es llevada a escena por medio de una estrategia creativa fuertemente ligada a la lectura. Goebbels, más allá de su ser músico, de su ser director teatral, es un apasionado lector, y es posible observar cómo su manera de componer -concepto que engloba su actitud y la actividad que desarrolla al dirigir sus obras escénicas- es guiada por la lectura de los textos que forman parte de sus obras. Estas lecturas no están sólo en función del significado, sino que en ellas Goebbels se interesa también por el material literario y por la estructura sintáctica de los textos, por sus formas de construcción, por sus ritmos, por la manera en que tienen una dimensión musical:

Puedo tratar de ampliar la vista sobre la arquitectura del texto, para leer el texto con una lupa. Mi interés es compartir mis observaciones con el lector o con el oyente, o mirar detrás de la forma de escritura de los autores, para mostrar algunas de sus estrategias de escritura, para poder entender más niveles que sólo el semántico (Goebbels, 2014, p. 5).

Esta estrategia de leer como forma de composición es un intento por “encontrar dentro de los textos -no en el significado, sino que en la sintaxis- indicaciones de cómo tomar decisiones musicales” (Goebbels, 2017). Goebbels usa los textos -y las voces que le dan vida- como materiales sonoros y musicales. Se interesa en la concreción acústica del lenguaje. Es así como es común encontrar en sus obras diferentes idiomas, lo que responde a un interés por el sonido mismo de esas lenguas, más allá de la comprensión del contenido

semántico. En *Stifters Dinge* por ejemplo, hay textos en inglés, en castellano, en francés, en la lengua original de Papua Nueva Guinea. Estos textos son puestos en obra de manera acusmática: no vemos la fuente emisión del sonido, están pre-grabados siendo reproducidos durante el acontecimiento, lo que acentúa la atención en el sonido de la voz y de las lenguas, más allá de su contenido semántico¹⁰.

La descorporeización acusmática de la voz y del lenguaje, está en función de concentrar la atención de la audiencia en el sonido en contrapunto con los elementos escénicos puestos en obra. Estas relaciones polifónicas entre los medios pueden manifestarse como tensiones, contradicciones, interpolaciones, complementariedades. La interpretación de dichas relaciones contrapuntísticas es dada a cada miembro de la audiencia. La obra hace presente las relaciones y los vínculos, no se cierra en un significado preciso, sino que intenta abrir la mirada, la escucha y la imaginación en la audiencia.

Ya sea en sus obras puramente musicales, o en las obras escénicas, se observa en Goebbels la necesidad de contar con elementos extramusicales. Incluso “cuando realizo una ‘música en música’, las estrategias de creación toman elementos ajenos a la música para intentar obtener de ellos indicaciones musicales” (Goebbels, 2017). En ese sentido, la literatura es un elemento extramusical de gran relevancia en las obras del compositor alemán, convirtiendo a la lectura de este medio material, disciplinar y cultural, como una estrategia de creación transversal a todo su trabajo.

A continuación reviso la que observo como la estrategia principal en *Stifters Dinge*: la desaceleración. Esta estrategia, si bien se revela como primordial en esta obra, está cruzada por la estrategia de lectura como forma de composición antes detallada, sobre la cual es posible ensayar la hipótesis de que se constituye como la estrategia de creación principal en las obras escénicas de Heiner Goebbels.

¹⁰ Directamente influenciado por el estudio de la obra de Goebbels, en *Being in the sounds* recurro al uso de la voz en tanto fuente sonora y material musical. La voz de Pierre Hamon adquiere una dimensión sonora particular por su inglés de marcado acento francés, lo que le otorga unas condiciones de ritmo y entonación que me propuse poner en valor y diálogo dentro de la obra, haciendo presente a la voz más allá de su dimensión emisora de un contenido semántico.

2.1.5. Desaceleración en *Stifters Dinge*

Stifters Dinge se estrenó en Lausanne, Suiza en 2007 en su versión teatral, y en Londres en 2012 en su formato instalación. La obra fue creada por un equipo liderado por Heiner Goebbels en su papel de compositor y director teatral; Klaus Grünberg fue el responsable de luz y escenografía; Willi Bopp a cargo del sonido; y Hubert Machnik en programación. A ellos se sumó un grupo de colaboradores que tuvieron a su cargo la instalación y el montaje en términos técnicos y de operatividad.

La obra nace de la pregunta planteada por Goebbels y el equipo creativo como premisa de trabajo: “¿Se mantendrá la atención del espectador incluso si se suspende uno de los supuestos esenciales del teatro: la presencia de un actor?” (Goebbels, 2015, p. 5). Este acontecimiento escénico, que lleva al límite la estética de la ausencia al restar de la escena la presencia humana, da lugar a una instalación poblada de objetos que toman el rol de protagonistas dejado vacante por la ausencia de actores. Es así como pianos, piedras, piscinas, agua, humo, etc., son los participantes y generadores de contenido de la obra. “Las cosas en el escenario, los medios del teatro y los elementos del diseño se convierten en protagonistas tan pronto como hay una ausencia de intérpretes” (Goebbels, 2015, p. 28).

La música y las artes escénicas ocurren, se conforman, se constituyen *en* el tiempo. La estructura y forma de cada obra está dada por cómo se administran en el ámbito temporal los recursos que hacen parte de ellas. En este sentido, no resulta extraño observar cómo Goebbels en tanto compositor, y en tanto director teatral, está recurriendo a un elemento temporal como estrategia de creación en *Stifters Dinge*: la desaceleración. Esta herramienta está en función de aumentar la percepción de la audiencia, dando tiempo para que las cosas sucedan sin una linealidad dramática. La obra funciona como un dispositivo sonoro y visual continuo, que en vez de generar expectativas temporales, sorprende con eventos imprevisibles. La administración de los medios en el tiempo no está en función de crear una narrativa escénica –característica propia del teatro dramático– sino que de disponer medios-herramientas protagonistas de la acción y generadores de contenido visual y sonoro.

Esta instalación performativa sin actores incorpora textos literarios de Adalbert Stifter y William Borroughs; entrevistas a Claude Lévi-Strauss y Malcolm X; y grabaciones de campo de indígenas de Papua Nueva Guinea y de Colombia. El título de la obra: *Stifters Dinge* (Cosas de Stifter), está dado porque es precisamente de los textos del autor austríaco, representante de la corriente narrativa *Biedermeier*¹¹, que Goebbels toma elementos de la construcción sintáctica de los mismos, para de ahí obtener estrategias de creación para esta obra en particular. “Se ralentiza, desacelera el ritmo narrativo, y al mismo tiempo aumenta nuestra atención” (Goebbels, 2015, p. 27). La característica de Stifter de describir con gran paciencia y meticulosidad los lugares en que ocurren sus novelas, es tomada por Goebbels como estrategia de creación. La deceleración sería una traducción de esta estrategia de escritura literaria, que ahora funciona como herramienta de trabajo en la construcción de la realización escénica.

Stifters Dinge pone en escena la auto reflexión como herramienta de trabajo, en cuanto a revisar las formas de construcción de cada medio: literatura, música, escena. Hay en la literatura de Stifter una atención hacia los objetos y elementos de la naturaleza, que es emparentada en escena por una actitud de observación contemplativa. La desaceleración es llevada a escena en *Stifters Dinge* mediante diversas acciones: el lento ballet de cortinas; el llenado de piscinas; el casi imperceptible cambio de color de la proyección de una pintura mientras se escucha una meticulosa descripción de una avalancha; entre otros. Stifter escribe su imaginario como un pintor de paisajes, Goebbels hace lo propio en la escena.

Los materiales textuales antes detallados se hacen presentes en la obra mediante archivos de audio. Las voces no se reproducen en vivo, sino que están grabadas previamente y las escuchamos emitidas por los altavoces. Por su parte, todos los sonidos musicales, objetuales, son producidos en vivo mediante procesos mecánicos y/o automatizados computacionalmente. Esto corresponde a una inversión de lo que se acostumbra encontrar en una obra teatral: voces en vivo y sonidos grabados, convirtiéndose en otra manera de hacer presente la ausencia en escena, al cuestionar la premisas del teatro y descolocar los medios

¹¹ Estilo artístico y literario desarrollado en Europa central en la primera mitad del siglo XIX, especialmente ornamental, que pone énfasis en el influjo romántico y el paisajismo.

que lo componen.

Los ritmos de la escucha y de la visión chocan entre sí: al concentrarse en uno, se pierde el otro. Las voces se descorporeizan, no vemos de dónde provienen, y por tanto exigen máxima atención en su discurso. Si tomamos esta opción dejamos de atender con detalle lo que ocurre en la escena, y viceversa. La obra aumenta la atención en un medio en perjuicio de otro, y de este modo, convierte a los audio-espectadores en protagonistas de la acción al ofrecerles diversas opciones en las cuales centrar su escucha y/o visión. El acontecimiento entonces se construye en cada miembro del público, según los énfasis que haya puesto en los diversos medios que hacen parte de la obra. En esta línea, Goebbels cita a Brecht para afirmar la idea de “utilizar el teatro no para hacer declaraciones, sino que para ofrecer experiencias” (Goebbels, 2012)¹².

Se observa en *Stifters Dinge* una búsqueda de Goebbels y su equipo por invertir las jerarquías, por evitar lo conocido, por descolocar el orden y el uso de los medios teatrales. “Yo quería montar cosas en el escenario que se mantienen extrañas para nosotros” (Goebbels, 2015, p. 32). Un cambio de luz que se convierte en un evento sonoro; unos pianos que suenan de manera autónoma; el roce de unas piedras que generan un continuo sonoro; presencia acusmática de las voces humanas; todas estas acciones están en función de redistribuir el poder, las jerarquías, el balance de peso entre los medios. Al tratar los diversos medios teatrales como voces independientes y complementarias, a modo de una composición polifónica, se hace patente la puesta en obra de una concepción musical de los dispositivos escénicos. A partir de la musicalidad aportada a los diversos medios dispuestos en escena, es que resulta natural que sea el manejo del tiempo el que se convierta en la estrategia de creación principal en esta obra¹³.

¹² Aquí nuevamente se encuentran similitudes con las estrategias desplegadas en *Lumínico*, ya que en sus realizaciones escénicas se superponen una serie de medios materiales y disciplinares, que son ofrecidos a la audiencia para que cada uno de sus miembros complete la construcción simbólica del acontecimiento.

¹³ En la ópera de cámara *Titus*, como equipo creativo nos propusimos tratar los medios escénicos a partir de la resonancia de los impulsos sonoros provenientes del medio musical, buscando de esta manera permear los diversos medios que conforman la obra en un formato híbrido que habitara entre la ópera, el teatro, la música de cámara y la danza.

Observando en detalle un fragmento de *Stifters Dinge*, es posible dar cuenta de cómo las estrategias de creación de lectura como forma de composición y la desaceleración, son entrecruzadas con la musicalidad de los medios escénicos, y la teatralidad de los medios musicales. De un total de once escenas, en la séptima de ellas: *The rain*¹⁴, son dispuestos una serie de medios que interactúan y generan relaciones en múltiples direcciones a modo de un contrapunto intermedial: se reproduce por los altavoces una entrevista a Claude Lévi-Strauss; en uno de los pianos dispuestos en el escenario se interpreta de manera autónoma el II movimiento del Concierto Italiano de Bach; llueve sobre las tres piletas produciéndose el sonido correspondiente; la tenue iluminación apenas permite identificar los elementos escénicos. El ámbito sonoro de la escena está conformado por las voces de Lévi-Strauss y del entrevistador; por el ruido del agua al caer sobre las piletas; y por la música emitida desde uno de los pianos que hace parte de la instalación escénica¹⁵.

Las voces se hacen presente en la escena tanto en su nivel semántico como en el nivel puramente material, sonoro. Por medio de los altavoces dispuestos en torno a la instalación escénica se reproduce una entrevista a Lévi-Strauss, en la que da cuenta de la imposibilidad hoy en día de encontrar en el mundo un lugar totalmente virgen y fuera de contacto con el hombre, y de su desconfianza en el ser humano. El diálogo que escuchamos entre ambas personas transmite una sensación de tristeza por la pérdida de confianza en la humanidad, al mismo tiempo que sus voces hablando en francés se constituyen en un material acústico que complementa el ámbito sonoro de la escena.

El agua cayendo sobre las piletas da forma a un sonido que es posible de interpretar como una representación del mundo natural e inexplorado, del que se le pregunta a Lévi-Strauss en la entrevista que escuchamos por los altavoces. Lo que el medio del sonido está haciendo, es poner en obra de manera real un elemento de la naturaleza: la lluvia cae y suena en el espacio escénico, es posible verla y escucharla. Como protagonistas del acontecimiento teatral, los espectadores somos testigos del fenómeno natural, no tenemos que imaginarlo, lo podemos sentir por medio de la vista y del oído, e incluso podemos percibir cómo afecta en

¹⁴ <https://n9.cl/6q1rn>

¹⁵ Ver imagen 1 en página 50.

la sensación térmica del espacio al incorporar un elemento fresco como lo es el agua.

Por último, el ámbito sonoro de la escena se complementa con la interpretación de una pieza de Bach en uno de los pianos que conforman la instalación escenográfica. Esta música que es interpretada por un sistema de ejecución autónoma, a modo de pianola, se puede interpretar al menos en dos direcciones. En primer lugar, la música de Bach, ícono de la tradición cultural de occidente, es puesta en escena representando la humanidad de la cual Lévi-Strauss se muestra desconfiado. Esto se confirma por el hecho de que en el momento en que en la entrevista escuchamos “no con un hombre”, la música se interrumpe. Esta música estaría significando la idea de que es parte de la cultura de la humanidad, y como tal, deja de sonar, se extingue su presencia concreta, al constatarse en la entrevista reproducida la pérdida de confianza en el ser humano. El medio de la voz, y el medio del texto, trasladan su desconfianza al medio musical el cual es acallado.

Y en segundo lugar, la manera maquinal en que la música de esta escena se produce: interpretación autónoma del piano a través de programación informática a modo de una pianola del siglo XXI, se instala como un co-relato del contenido del texto que escuchamos en simultáneo. Al mismo tiempo que no existe lugar inexplorado en el mundo, no hay música ni posibilidades de ejecución que no se hayan alcanzado. Interpretar Bach en un piano “informático” es un gran logro del desarrollo tecnológico, propio de la humanidad, a la vez que una constatación de la prescindencia del ser humano, lo que puede ser interpretado como una representación de la desconfianza en el hombre manifestada por Lévi-Strauss.

El medio lumínico apenas deja observar los elementos escenográficos y las acciones protagonizadas por ellos, permitiendo que la atención de la audiencia se centre en las voces reproducidas por los altavoces, en su contenido semántico y en sus características sonoras. Por su parte, la actitud contemplativa, pausada y detallada de la escena en su conjunto, es una traducción intermedial de la cualidad escritural de Adalbert Stifter.

La premisa de creación de *Stifter Dinge* de mantener la atención de la audiencia a pesar de la ausencia de actores humanos en la obra, tiene diversas estrategias para su

concreción. Una de ellas la vemos puesta en práctica en esta escena: el contenido semántico de la entrevista a Lévi-Strauss, y las decisiones tomadas sobre los otros medios teatrales que componen la escena a partir de lo expresado por la voces.

La instalación performática suena, se ilumina, se mueve, en perfecta sincronía e interacción de elementos. *Stifters Dinge* es posible experimentarla desde la música, desde las artes plásticas, desde la literatura, desde el performance, desde el teatro. Esta posibilidad de múltiples puntos de vista/escucha/atención es producto de la conjunción de creadores de diversas disciplinas en el proceso creativo, el cual se caracterizó por la ausencia de órdenes, de instrucciones y de un programa que parta de un principio y un fin, al mismo tiempo que hubo total libertad de experimentación en algo que se asume como un devenir casi casual/coyuntural. Grünberg como escenógrafo presenta ideas espaciales, pero al mismo tiempo tiene ideas sonoras, musicales. Lo mismo ocurre con el compositor, que si bien tiene a su cargo lo musical, no deja de aportar ideas visuales, literarias, etc. Por ejemplo, la decisión de colocar tres piscinas en escena, y no una, responde a una idea rítmica del escenógrafo, misma que se complementa con la concepción sonora de la obra (Goebbels, 2017). Hay en el trabajo espacial, escenográfico, una concepción no sólo visual o arquitectónica, sino que también sonora que dota de musicalidad a los demás medios participantes, y esa posibilidad está dada por el proceso de co-creación. Y así con cada miembro del equipo creativo. Los diferentes medios puestos en obra abren diversas posibles miradas ante el acontecimiento.

Ahora bien, observo en el trabajo de Goebbels una contradicción entre lo que él mismo plantea como premisa de trabajo en cuanto a un método de creación horizontal y sin jerarquías (Goebbels, 2017), lo cual representa una clara postura política ante la creación artística y ante las instituciones oficiales del arte, en cuanto producen una hegemonía de lo que hay que hacer y de cómo hacerlo; y lo que es su práctica como director, ya que no es capaz de dejar fuera las jerarquías por completo. Llega un punto en el que hay que tomar decisiones, y en este caso, ese rol le corresponde a él. Finalmente es *su* obra, y por más horizontal que haya sido el proceso de creación, él firma asumiéndose como su autor.

Las inquietudes sobre la autoría no dejan de ser relevantes aquí. Si bien el autor no ha

muerto del todo, algo se ha desplazado, ¿pero qué es lo que define al autor de una obra, aún en un proceso horizontal como el antes detallado? ¿La idea original? ¿Quién dirige la obra? ¿Quién convoca y aúna voluntades? ¿A quién le es encomendada la obra? Y en términos más pragmáticos, ¿a quién se otorgan los apoyos y recursos económicos para su realización? En el caso de Goebbels, pienso que su rol de autor está dado por ser él quien convoca y quien conduce el proceso de creación, y por su reconocida trayectoria que permite que este tipo de proyectos colaborativos sean apoyados financieramente. La idea puede ser de él, o de otra persona, pero es él quien tiene la capacidad de aunar a un equipo humano y creativo de excelencia, y generar las condiciones de confianza para la exploración de posibilidades inauditas, novedosas y sorprendidas.

La frase de Stifter “nunca he visto algo así antes” (en Goebbels, 2012) es tomada por Goebbels como premisa de trabajo en esta obra, ampliando la experiencia estética a través de los diversos medios que son puestos en escena. La frase literaria se extrapola a la escena en una búsqueda por ofrecer al audio-espectador imágenes/sonidos/acciones anteriormente no experimentadas, que abran su imaginación y que posibilite en ellos una interpretación propia de lo allí presenciado.

2.2. Música y acontecimiento escénico-audiovisual en Lumínico

El proyecto *Lumínico* (2004 -), liderado por el compositor mexicano Rodrigo Sigal y por el flautista y compositor también mexicano Alejandro Escuer, se caracteriza por la realización de conciertos ininterrumpidos de una hora de duración, donde se interpretan en vivo obras musicales mixtas: instrumentos en vivo y electroacústica sobre soporte y en tiempo real, junto con la proyección de video fijo y procesado en tiempo real. A su vez, *Lumínico* es una plataforma para la participación de músicos y videastas invitados, y para la difusión de repertorio musical y de video de otros creadores mexicanos y extranjeros, convocados por invitación o curadoría.



Imagen 2: *Lumínico*. Captura de video, Dvd *Lumínico* (2013).

Los antecedentes de *Lumínico* se remontan por un lado a *Oreja Digital* (1999 - 2004), proyecto en solitario de Sigal, donde el compositor se trasladaba al rol de intérprete escénico, para realizar la difusión sonora y visual de obras de su autoría y de otros creadores. La motivación de la propuesta se encontraba en la realización escénica de la música, sumando la espacialización multicanal como un elemento que aportaba dinamismo e imprevisibilidad a la interpretación en vivo.

Resulta de gran interés para la presente investigación el caso de Rodrigo Sigal, en tanto compositor que transita hacia la interpretación, al ofrecer -primero de manera individual y luego en colectivo en *Lumínico*- una realización escénica de la música y la imagen, donde hay componentes teatrales que hacen parte del acontecimiento: actitud en escena; iluminación; vestuario; convivencia en un espacio-tiempo común con la audiencia; y elementos improvisados: interpretación en vivo, espacialización multicanal, y procesamiento en tiempo real. Sigal se desplaza desde “el proceso de composición musical (donde) se da una interacción permanente entre las ideas formales para la obra y una especie de predicción sobre el hecho sonoro resultante” (Sigal, 2018, p. 101), hacia el rol de intérprete, instalándose

como un realizador escénico que descodifica las instrucciones dadas por otros creadores y por él mismo, enriqueciendo el resultado sonoro del acontecimiento por medio de su dominio técnico e intereses estéticos.

Con el ánimo de disfrutar de la práctica en vivo, Sigal fue diseñando su propia manera de habitar este ámbito de la experiencia musical. Con un gran dominio de las posibilidades y limitaciones de los avances tecnológicos de cada época, desde el comienzo el desafío estuvo en ofrecer una experiencia “compleja estéticamente pero sencilla técnicamente” (R. Sigal, comunicación personal, 11 de abril de 2018). En *Oreja Digital*, el compositor-intérprete disponía en escena obras electroacústicas especializadas en vivo y video digital fijo, sin procesamiento en tiempo real. Una vez ya conformado el proyecto *Lumínico*, se integraron los instrumentos en vivo y el procesamiento en tiempo real de sonido y video.

Por otro lado, antecedentes de *Lumínico* son también las experiencias previas de Alejandro Escuer. Con un interés desde la juventud en las artes visuales, dibujo, fotografía, y diseño, en su formación como flautista buscó transitar por expresiones musicales que ampliaran el repertorio tradicional de concierto del instrumento, y las prácticas de conjunto habituales: cámara, orquesta, y que lo hicieran dialogar con aquellos otros medios artísticos. En una actitud de trabajo interdisciplinario, durante su carrera ha desarrollado la improvisación como una manera de “dibujar con el sonido” (A. Escuer, comunicación personal, 19 de junio de 2018); la interacción con nuevas tecnologías; el dominio de técnicas extendidas dotando al instrumento de una personalidad particular; y ha recurrido a diversos repertorios más allá del de tradición escrita, como músicas populares y de otras culturas.

Un primer germen de *Lumínico* fue una estancia postdoctoral de Rodrigo Sigal en la Universidad Nacional Autónoma de México (2004 - 2005), donde Alejandro Escuer fue el tutor del proyecto. La investigación realizada buscaba desarrollar “a través de la composición, una propuesta de interacción entre instrumentos acústicos y nuevas tecnologías” (Sigal, 2004, p. 1), dando como resultado no sólo la creación de obras mixtas, sino una “concepción estética de lo que la incorporación de la tecnología representa en la música” (Sigal, 2004, p. 1). Se observa aquí que la búsqueda en aquella investigación, y que

se proyecta en lo que ha sido Lumínico hasta el momento, supera el dominio técnico de la herramienta tecnológica al servicio de la música, y centra su preocupación en dar cuenta por medio de la composición e interpretación musical, de las implicancias estéticas que el uso de la tecnología tiene sobre la música desarrollada con apoyo de estas herramientas.

A modo de analogía con la hiper conectividad del mundo actual, el ensamble *Lumínico* despliega en sus realizaciones escénicas diversas redes tecnológicas y de comunicación entre los participantes: miembros del ensamble y audio-espectadores. “En el ámbito de la tecnología de nuestros días, las herramientas electrónico-digitales impactan en el ámbito sonoro y por ende los instrumentistas deben adaptarse a nuevas estrategias de colaboración escénica” (Sigal, 2018, p. 106). En *Lumínico*, los equipos de cómputo de los protagonistas están interconectados, lo que posibilita que, por ejemplo, la señal de sonido de la flauta emitida en vivo y captada por un micrófono, sean recibidos por la computadora que procesa y difunde los elementos visuales, modificando en tiempo real, es decir, en el instante mismo que la flauta emitió el sonido, la imagen proyectada y recibida por el público.

Esta compleja red no sólo da cuenta de un acabado desarrollo y dominio de las posibilidades técnicas alcanzadas por los medios digitales, sino que impacta en los modos de creación, interpretación y recepción, entendiendo que estas tres etapas ya no corresponden a momentos de realización independientes, sino que están ocurriendo en simultáneo. Los conciertos de *Lumínico*, si bien son ensayados previamente, cuentan con un porcentaje no menor de elementos improvisados (25% aproximadamente), lo que hace que sólo se concreten como acontecimientos en el momento mismo de su interpretación, en paralelo a la recepción por parte de los audio-espectadores. De este modo, y gracias al uso de los dispositivos tecnológicos, desde el ámbito de la música y el audiovisual, *Lumínico* problematiza el concepto de obra de arte ya que ésta no existiría “independientemente de su productor y de su receptor, (...) en lugar de ella nos encontramos frente a un acontecimiento en el que todos los participantes están involucrados” (Ficher-Lichte, 2014, p.37).

Las redes desplegadas por Lumínico entre sus integrantes y las nuevas tecnologías, posibilitan que el audio-espectador sea co-protagonista en la creación de significados del

acontecimiento del cual son testigos. “Material sonoro, visual o incluso elementos de interpretación circulan entre los interpretes de manera fluida y constante. (...) En *Lumínico* se trabaja para establecer el orden de las ideas en escena tomando en cuenta esta circulación de información” (Sigal, 2018, 105). Desde la audiencia es posible percibir la modificación en tiempo real de elementos visuales a partir de estímulos sonoros, o viceversa; el procesamiento en vivo de los sonidos emitidos por los instrumentos; la proyección de imágenes captadas y procesadas en simultáneo sobre el escenario; y la interacción entre los sonidos fijos y los instrumentos por medio de la interpretación y de la improvisación.

En el trabajo con tecnologías de audio y video (...), la improvisación podría ser un proceso de RIM (recuperación de información musical) en el cual se pretende definir estructura musical, interacción entre medios audiovisuales e interpretación de los instrumentos acústicos en tiempo real, en gran medida a partir de la manera en la que la audiencia experimenta el evento (Sigal, 2018, p. 106).

Por más ensayo que exista para la preparación de un concierto, sólo en el momento de su realización se concreta como un acontecimiento construido por la emergencia del momento mismo.

En una entrevista del año 2004, y a propósito de su proyecto *Oreja Digital*, Rodrigo Sigal definía la música electrocústica como “música que requiere de una participación del oyente para que funcione” (Sigal, 2004). Ya en ese momento Sigal entendía como implícito en la creación artística el rol de la audiencia, lo que en *Lumínico* se ha acentuado de manera clara por la importancia del evento en vivo en la apuesta sonora, visual y escénica del ensamble.

En sus conciertos, *Lumínico* propone un relato con una “intención de sensación intuitiva más que simbólica” (Sigal, 2018)¹⁶. En un contexto cultural donde predomina la

¹⁶ Aquí se confirma el vínculo con *Stifters Dinge* detallado en el apartado anterior, y mismo que se relaciona con la estrategia creativa llevada a cabo en *Esquinas*, donde las imágenes más que ser tratadas y convocadas

visualidad, y en especial la principalmente figurativa, *Lumínico* “es una posibilidad de que lo visual vaya de lo abstracto a lo no abstracto” (Escuer, 2018). El ensamble lleva a la música y a las imágenes en escena las reflexiones que acompañan sus procesos de conceptualización del rol de las nuevas tecnologías en las artes. No se quedan en un nivel de dominio técnico del recurso informático, sino que indagan en las implicancias que el empleo de las tecnologías tiene sobre el acontecimiento artístico.

Las realizaciones escénicas de *Lumínico* buscan presentar al audio-espectador “una experiencia más cercana a una película, más cercana al cine que al concierto tradicional” (Escuer, 2018). La no definición precisa de las obras interpretadas y de los medios puestos en escena, aportan a la difuminación de fronteras disciplinares y estilísticas, en un proyecto donde la premisa de trabajo es que “la música no tiene etiquetas de categorías, y donde se pueden combinar libremente diferentes músicas” (Escuer, 2018).

Si bien no hay una “misión evangelista” (Sigal, 2018), es posible observar que *Lumínico* busca acceder a nuevos públicos, ofreciendo nuevas posibilidades de difusión de una música que, dada su naturaleza y sus características estéticas, “es difícil de llevar a escena” (Sigal, 2018). Tanto Sigal como compositor que transita hacia la realización escénica de la música, y Escuer como intérprete poliestilístico, “están un poco al margen de sus tradiciones” (Escuer, 2018), en una actitud de trabajo creativo e interpretativo que se propone acceder a no tan sólo el audio-espectador especializado. El ensamble desplaza la música de cámara contemporánea y la música electroacústica de la tradicional sala de concierto, disponiéndola, en conjunto con elementos visuales, en espacios no convencionales para estos repertorios como museos y salas de exposición.

El desplazamiento no es sólo de espacio físico, sino que en la propia música es posible observar cómo el repertorio de cámara y electroacústico es puesto en diálogo con músicas de otros ámbitos estéticos, como la música popular o de otras culturas más allá de la occidental, como reflejo de una “sociedad muy compleja, con gustos musicales enriquecidos por la

por su potencial simbólico, están siendo trabajadas a partir de sus características materiales y en relación a los estímulos sonoros.

globalización. *Lumínico* da cuenta de este panorama poliestilístico” (Escuer, 2018).

Por medio de una propuesta de concierto ininterrumpido, donde se interpreta repertorio de diversos compositores interconectado por zonas de improvisación, se busca ofrecer una experiencia de concierto que represente una alternativa al tradicional concierto de cámara, proponiendo un acontecimiento de una duración determinada (una hora) que se despliega en el sonido, en las imágenes, y en los cuerpos en escena y en la audiencia.

2.2.1. Realización escénica de la música y la imagen

Los conciertos del ensamble *Lumínico* se disponen como una experiencia que da lugar a una red de relaciones entre los protagonistas del evento: músicos, audiencia, sonidos, imágenes y espacio de ocurrencia. La propuesta de *Lumínico* ofrece, en vez de un concierto de música de cámara, un acontecimiento que emerge de las relaciones que se establecen en el mismo. Esta red de relaciones entre los integrantes del ensamble, se traslada a los materiales sonoros y visuales generados, estableciendo una propuesta de concierto sin interrupciones donde las diversas obras musicales y visuales interpretadas, se interconectan por medio de improvisaciones entre una y otra. Estos espacios temporales de indeterminación de los elementos puestos en escena, acentúan la característica de acontecimiento de la propuesta de *Lumínico*, ya que el resultado de aquellas improvisaciones está dado por la emergencia del hecho en vivo, donde el resultado sonoro, visual y performático es influenciado por las múltiples condiciones del momento mismo: reacciones de la audiencia, espacio, clima, músicos invitados, etc.

En los conciertos de *Lumínico* convergen una serie de medios -en tanto herramientas, disciplinas y contextos culturales- que componen la particularidad de cada una de sus presentaciones. Como herramientas: ejecución instrumental en vivo; amplificación de instrumentos acústicos; procesamiento de sonido en tiempo real; difusión multicanal de obras electroacústicas sobre soporte; proyección de video fijo y de imágenes captadas y procesadas en tiempo real. Como disciplinas: la música, el audiovisual y el teatro. Y como contextos culturales, conformados por las características sociales, políticas, económicas, religiosas,

etc., de los lugares y espacios donde se preparan y se presentan cada uno de los conciertos. Cada uno de estos medios ofrecen al audio-espectador un acontecimiento donde la “producción y la recepción ocurren en el mismo espacio y tiempo” (Ficher-Lichte, 2014, p. 37), por lo que los miembros de la audiencia pasan a tomar un rol protagónico en ambos procesos.

La apuesta de *Lumínico* es ofrecer a sí mismos como artistas sonoros y audiovisuales, y a la audiencia, una alternativa a la experiencia del tradicional concierto de música de cámara, donde existen unos músicos que interpretan una obra (pre-existente en la mayoría de los casos) y unos auditores que reciben la música producida en el escenario. Lo anterior, con una serie de condiciones y rituales que hacen del concierto una experiencia conocida, segura y confortable: ubicación determinada de músicos y audiencia; iluminación y vestuario estandarizados; aplausos al ingresar los músicos y luego de cada obra; pausas entre las obras, evidenciando la particularidad de cada una de ellas; y repertorios de autores con mayor o menor grado de conocimiento por parte de la audiencia. Estas características afirman la relación binaria entre obra y sujeto, donde cada uno tiene unos límites claramente identificables.

Lumínico viene a difuminar desde el campo de la música la relación binaria antes detallada, trasladando la creación del concierto ininterrumpido al momento mismo de su recepción, generando de este modo un acontecimiento único e irrepetible que emerge gracias a las características propias del evento en particular.

Cuando exploramos el proceso de realización escénica de una obra multimedial, y en este caso de las acciones en escena de *Lumínico*, entendemos que es en sí misma una etapa dinámica y creativa que requiere elementos estructurales identificables pero al mismo tiempo busca su originalidad en la transformación de los mismos y en su definición como materiales del discurso sonoro. Los elementos en este caso son las relaciones entre los actores que participan de la realización de la obra. Las relaciones se convierten entonces en las piezas centrales del discurso que se

reacomodan no solo desde la perspectiva composicional tradicional de la música contemporánea, sino desde una posición colaborativa de intervención en los materiales colectivamente para organizarlos y establecer estrategias de comunicación con el público (Sigal, 2018, p. 104).

De este modo, cada miembro del ensamble y cada miembro de la audiencia establecen una relación de co-sujetos. Ya no son unos quienes producen y otros quienes reciben, sino que unos y otros son partes constitutivas del acontecimiento.

Los conciertos de *Lumínico* pueden ser percibidos como realizaciones escénicas donde ocurre una relación singular entre actores y espectadores. La idea de realización escénica, proveniente del ámbito del teatro y desarrollada por el giro performativo, da cuenta de que “en lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores” (Ficher-Lichte, 2014, p. 45). La realización escénica reemplaza la figura de puesta en escena teatral, o del concierto musical, y viene a poner en relieve la particularidad de las relaciones entre protagonistas y audiencia; su carácter fugaz, único e irrepetible; la generación de unos significados que surgen sólo en el acontecimiento; y una experiencia estética donde lo más decisivo es “la experiencia conjunta de los cuerpos en un espacio real” (Ficher-Lichte, 2014, p.73).

La realización escénica de los conciertos de *Lumínico* está dada por la convivencia de los cuerpos de los actores (músicos y videastas) y los espectadores; por las relaciones en red que se establecen entre los participantes del ensamble; por la convergencia de herramientas significantes, sistemas simbólicos y contextos culturales; por la generación de signos exclusivos que emergen en el acto en vivo; por una administración de los eventos desplegados en concierto que prioriza un relato macro por sobre una serie de relatos micro; por una actitud escénica de los miembros del ensamble que los distancia del rol de intérpretes y los hace presentes en tanto cuerpos reales; y por un empleo de los sonidos y las imágenes que los desplaza “de su estatus sígnico a su estatus material” (Ficher-Lichte, 2014, p.71).

2.2.2. Conciertos visuales

El medio sonoro en tanto herramienta concreta, y el medio musical en tanto sistema simbólico, aportan a obras intermediales una posibilidad ante la sobre representación en las artes de la visualidad y del espectáculo, ofreciendo una alternativa como modelo, método y metáfora en los procesos de creación y recepción de las mismas. Las realizaciones escénicas de *Lumínico*, si bien provienen del ámbito de la música, pueden ser observadas desde el mirador que es el teatro en los términos de Jorge Dubatti, al constatar que la música comparte con el teatro la presencia escénica y la convivencia de cuerpos. Entendiéndolos desde esta perspectiva, los conciertos visuales de *Lumínico* pueden ser observados como un acontecimiento teatral, por lo que para su estudio aplico la musicalidad como herramienta de análisis, con el objetivo de revelar los modos en que la música afecta y condiciona los demás medios desplegados en escena.

La presente aproximación al trabajo de Lumínico la realizo a partir del registro audiovisual en formato Dvd *Lumínico* (2013). Este material recoge dos conciertos realizados por el ensamble en el Auditorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, los años 2011 y 2012, junto con entrevistas a los miembros del ensamble y registros de otros conciertos. En el Dvd se presenta un concierto ininterrumpido de una hora de duración, junto con una postproducción audiovisual que por momentos pone en primer plano de la imagen las proyecciones de video difundidas en el concierto, creando un nuevo producto a partir de los acontecimientos registrados en vivo.

Estos conciertos fueron protagonizados por quienes conformaban el ensamble en ese momento: Rodrigo Sigal a cargo de la difusión sonora, Alejandro Escuer en la interpretación de flautas, y José Luis García Nava en el control de video en tiempo real. Y contaron también con la participación de los músicos invitados Iván Manzanilla en percusión y Alexei Diorditsa en contrabajo. En una lógica de trabajo horizontal, los tres miembros de Lumínico colaboraron en la construcción de un acontecimiento sonoro, visual y escénico, en el cual se descentralizan y comparten las actividades de cada uno. Gracias a los dispositivos tecnológicos, las tareas de control de sonido, de video y de interpretación, pueden ser

influidas recíprocamente en tiempo real, estableciendo una dinámica de interacción entre los medios que componen el concierto.

El repertorio musical y visual disponible para cada concierto es seleccionado por el ensamble, en un proceso de curaduría donde invitan a compositores y videastas a entregarles material, junto con la convocatoria abierta a creadores de todo el mundo para el envío de obras mediante concurso. A partir del repertorio seleccionado, el ensamble realiza un trabajo colectivo de exploración, donde cobra vital importancia el uso de la tecnología como herramienta que posibilita nuevas formas de interactuar en escena, tanto a nivel de la música y las imágenes dispuestas en el concierto, como en las relaciones en red que se establecen entre los miembros del ensamble.

En el proceso de exploración, los integrantes de *Lumínico* proponen nuevas formas de interpretar y adaptar los repertorios seleccionados, ampliando las posibilidades de expresión del músico de tradición escrita, gracias a la interacción con la electroacústica sobre soporte y en tiempo real, y al tratamiento de las imágenes a partir de parámetros sonoros. En esta búsqueda, es primordial el que haya espacio para la sorpresa, de modo de encontrar propuestas sonoras, visuales y escénicas que los movilicen como artistas, y les permitan interpelar y hacer partícipes de su propuesta a los audio-espectadores.

En los conciertos ininterrumpidos que hacen parte del Dvd *Lumínico* se presentan obras de los propios Sigal y Escuer, y de otros compositores: Gabriela Ortiz; Jacob TV; Alejandro Viñao; Bret Battey; Ganesh Anandan; y Felipe Pérez Santiago. La dinámica de trabajo de Lumínico consiste en residencias de una semana aproximadamente, donde, con una “actitud de experimentación, flexible y de respeto” (Escuer, 2018), realizan una “exploración y un diálogo técnico y estético” (Sigal, 2018). En este trabajo previo a la realización de cada concierto, el ensamble adapta las obras seleccionadas, proceso en el cual le presentan la propuesta a los compositores quienes deben autorizar el uso de su composición dentro del concierto. “Ha habido casos en que compositores no han autorizado la adaptación propuesta, o bien, casos en que el compositor propone algunos cambios respecto de la versión de *Lumínico*” (Sigal, 2018).

Las realizaciones escénicas de *Lumínico* despliegan las obras de estos compositores con secciones de improvisación entre una y otra, borroneando los límites de cada una ellas y dejando de lado el ego de la autoría. “Las partes centrales de las obras se interpretan íntegramente, es en los comienzos y finales de cada una donde hay secciones de improvisación a modo de transitar entre ellas” (Sigal, 2018). En las zonas improvisadas se recurre al procesamiento de sonido en tiempo real, sumando otra capa de indeterminación a los elementos puestos en escena, y aportando de este modo a la creación de un acontecimiento único y exclusivo del espacio-tiempo de su ocurrencia. La continuidad de la interpretación aporta en la creación de un acontecimiento constituido por una experiencia de concierto donde se presenta un relato macro, “una historia conectada” (Sigal, 2018)¹⁷.

Junto con el trabajo sobre los aspectos sonoros, en las residencias de *Lumínico* se reflexiona y experimenta en cuanto al uso de la tecnología en la captación, procesamiento y proyección de las imágenes. Éstas son tratadas como un medio más del discurso sonoro, para lo cual las trabajan a partir de elementos estructurales que las hacen dialogar con los demás medios sonoros. Se busca tratar la imagen como parte de una trama polifónica, “concebida por contraste, como una voz musical que avanza en alguna dirección” (Sigal, 2018). La imagen, más que en términos figurativos, es dispuesta en *Lumínico* como un material significativo, como un timbre que se suma al espectro sonoro de la experiencia, y es trabajada a partir de criterios musicales¹⁸.

En *Lumínico* la imagen adopta una musicalidad que se alimenta de los recursos sonoros dispuestos en el acontecimiento. Dentro de una textura contrapuntística, las imágenes son tratadas en cuanto a diversos parámetros del sonido: cobran duraciones que dialogan con los elementos sonoros; rítmicas sincrónicas y asincrónicas; colores y texturas a modo de timbre sonoro; intensidades que cubren todo el ámbito dinámico; representaciones visuales del espectro armónico del sonido; cambios de velocidad e intensidad; y movimientos

¹⁷ Esta estrategia de continuidad encuentra relación con la estrategia de escenas sin interrupción que desplegamos en *Titus*, generando una estructura que traspasa las formas dadas por el medio sonoro, dando lugar a que música y escena se establezcan como capas independientes y complementarias, a modo de polifonía escénica.

¹⁸ Estrategia similar a la utilizada en *Esquinas*, donde las imágenes son tratadas a partir de parámetros sonoros y dispuestas en relaciones polifónicas con el medio musical.

en el espacio visual tal como lo puede realizar el sonido en un sistema multicanal. La propuesta de *Lumínico* da lugar a un acontecimiento que se despliega en tres planos: el auditivo, el visual y el escénico, haciendo de sus conciertos una experiencia que involucra al audio-espectador desde estos tres ámbitos perceptivos.

2.2.3. Musicalidad visual, teatralidad sonora

He escogido tres fragmentos del Dvd *Lumínico* que considero particularmente interesantes en cuanto a la convergencia de medios y las relaciones que se establecen entre ellos, con el objetivo de revelar las estrategias de creación desplegadas y las implicancias que estas tienen sobre la realización concreta estudiada. Analizo en estos fragmentos la manera en que los elementos escénicos y visuales adquieren una musicalidad dada por la influencia de los medios sonoros, al mismo tiempo que intento revelar en qué medida los elementos musicales asumen una teatralidad aportada por los medios escénicos y audiovisuales.

El primero de estos fragmentos corresponde a la improvisación colectiva titulada *Espectro*¹⁹, nombre tomado del *patch*²⁰ que controla la imagen proyectada en tiempo real. Resulta llamativo este fragmento en particular por el alto nivel de interacción de los medios sonoros y visuales. Gracias a una desarrollada programación y a un avanzado equipamiento tecnológico, el video proyectado reacciona en tiempo real a los impulsos emitidos por los músicos sobre el escenario. Los golpes de baqueta sobre congas, tambor y bongós, tienen una simultánea representación visual por medio del video proyectado en la pantalla detrás de los músicos. En las imágenes es posible observar el espectro sonoro emitido por los instrumentos, gracias a una gráfica en tres dimensiones que da cuenta de los registros abarcados en frecuencias y de los rangos dinámicos en decibeles.

El elemento visual en *Espectro* presenta una cualidad perceptiva, encarnada y comunicativa que da cuenta de un alto nivel de musicalidad. La imagen, al representar visualmente el sonido, adopta para sí características propiamente musicales, y se modifica a

¹⁹ <https://n9.cl/1txn>

²⁰ Archivo que controla y procesa la imagen y/o el sonido, en *softwares* de programación como Pure Data, MAX MSP, Super Collider, Processing, entre otros.

partir de estímulos sonoros. La percepción de las imágenes proyectadas en la escena se alimenta de los impulsos generados por los instrumentos en vivo, al mismo tiempo que el acontecimiento se complementa por los sonidos electroacústicos sobre soporte, y el procesamiento en tiempo real de muestras de audio. En *Espectro*, los recursos sonoros ya no se perciben tan sólo a través de la escucha, sino que son enriquecidos a través del medio visual, el cual se instala como una representación gráfica del sonido. La proyección de video adopta cualidades del medio sonoro: duración, ritmo, intensidad, espacialidad, ampliando de esta forma los materiales ‘musicales’ y los timbres sonoros que conforman el acontecimiento.

La gráfica proyectada en la imagen, re-presenta -vuelve a presentar- el sonido, esta vez, a través de otro medio material y simbólico. La imagen encarna en sí misma elementos que son propios del sonido: frecuencia y dinámica. En este proceso, se evidencia que estos parámetros acústicos ya no sólo afectan el ámbito sonoro del acontecimiento, sino que también condicionan el medio visual. A su vez, la imagen aporta al acontecimiento elementos exclusivos de su materialidad: colores y texturas, lo que enriquece y complementa los recursos sonoros aportados por el medio musical.

En cuanto a la cualidad comunicativa, aquella que da cuenta de una manera de pensar y entender los otros medios a partir de lo musical, en *Espectro* la imagen adopta una rítmica que hace ‘ver’ el tiempo en una propuesta estética que utiliza la proyección de imágenes en tres dimensiones. En un primer momento, en la imagen se grafican los impulsos sonoros de manera sincrónica con su emisión, para poco a poco transitar hacia una construcción asincrónica entre sonido e imagen, por medio de la sumatoria de capas visuales que complejizan la discriminación de eventos. En este tránsito se hace patente una concepción del elemento visual que es nutrida conceptualmente por las condiciones musicales del pasaje; y una manera de pensar y tratar las imágenes a partir de parámetros sonoros, que responde a una búsqueda por la hibridación de medios impulsada en las realizaciones escénicas de *Lumínico*.

En suma, en *Espectro* el audio-espectador está invitado a experimentar el sonido no sólo a través de la escucha sino que también a través de la vista. Podría criticarse que ambos

elementos, música e imagen, funcionan en un correlato simbólico muy similar, que ambos medios expresan lo mismo. Sin embargo, es interesante desde el ámbito del audio-espectador el resultado de la experiencia en vivo, o en su defecto, por medio del registro audiovisual, al tener la opción de constatar cómo la imagen se convierte en un elemento musical, y cómo el sonido cobra vida en un medio visual, haciendo de la experiencia un híbrido entre música e imagen. Ambos elementos dejan de ser medios independientes y pasan a estar integrados en una experiencia común, gracias a la musicalidad de la imagen y la visualidad del sonido.

Un segundo fragmento que considero particularmente interesante es la pieza *The world we know*²¹ del compositor argentino-inglés Alejandro Viñao. A la obra originalmente acusmática de Viñao, se le suma la improvisación en flauta contrabajo por parte de Alejandro Escuer y la proyección de imágenes bajo el control de José Luis García Nava. A modo de introducción a la composición de Viñao, los miembros del ensamble realizan en escena unas acciones consistentes en generar sonido por medio de la manipulación de un taladro, la perforación de una lata de bebida, y el lanzamiento sobre el escenario de otra serie de latas. Los sonidos generados por estas acciones, originalmente no musicales, son incorporados en la interpretación de la composición de Viñao, gracias a la grabación y almacenamiento de los sonidos en el momento de su emisión. Más adelante en la interpretación de la pieza, estos sonidos son procesados y reproducidos a través del sistema de difusión sonora, complementando los medios sonoros desplegados en el acontecimiento.

Esta introducción ‘ruidística’, cumple una función premonitoria a la interpretación de *The world we know*²². Sólo a posterior, una vez que recibimos también una serie de informaciones y signos sonoros y visuales, podemos constatar que las acciones sonoras de la introducción estaban realizando una metáfora del caos y vértigo ‘del mundo que conocemos’. La pieza acusmática de Viñao por momentos presenta una pulsación muy regular y una estética sonora cercana a la música tecno, en específico a la corriente ‘industrial’. Puede entenderse esta propuesta sonora como una crítica a la sonoridad imperante, y contaminante acústicamente, de las grandes urbes. El vértigo de estas grandes ciudades, representado en

²¹ <https://n9.cl/kqqi>

²² Esto se relaciona con la estrategia de neomadrigalismo desplegada en *Las Brutas*, la cual será revisada en detalle en siguiente apartado.

las colapsadas condiciones del tránsito y los medios de transporte, son proyectados en el video por medio de imágenes que, en conjunto con los medios sonoros, generan una sensación de opresión y estrés, similar a la que puede producir la vida en las grandes ciudades.

Lo que me interesa resaltar, más que el resultado de la sumatoria de medios, y la ‘lectura’ (siempre subjetiva) del acontecimiento, es la acción misma de los miembros del ensamble en este fragmento del concierto. Cada uno de ellos se desplaza desde su puesto de control (sonoro, visual, o interpretativo), hacia un terreno neutral, extra-teatral, donde ya no se ocupan de tareas de alta especificidad técnica, sino que simplemente están siendo individuos que ejecutan una acción. Despliegan en el acontecimiento una serie de acciones cotidianas, trayendo el ‘mundo que conocemos’ a un evento que está siendo realizado y percibido como artístico.

En esta introducción se produce una brecha donde cada uno de los que están en escena dejan de lado su ser intérprete, para establecerse, aunque sea por un breve instante, como Rodrigo, Alejandro y José Luis. Se democratiza la ejecución de los hechos que dan lugar al acontecimiento, al realizar acciones sonoras que bien podrían ser realizadas por cualquiera de los presentes. Lo interesante aquí es que con estas acciones, con esta poética de lo cotidiano, el ensamble trae a escena y hace parte del acontecimiento el mundo extra-acontecimiento que sigue su vertiginoso andar de manera independiente al momento del concierto, y lo incorporan como una acción que es producida y percibida como estética.

Estas acciones sonoras, que hacen parte del cotidiano del mundo exterior al acontecimiento, son dispuestas en escena con una musicalidad que está dada por ser ejecutadas, re-producidas y percibidas en un contexto de ejecución musical; por afectar y modificar la corporalidad de los que las ejecutan; y por tener una capacidad de comunicar una metáfora del mundo exterior. Las acciones que protagonizan la introducción a *The world we know*, si bien son cotidianas y extra-musicales, se despliegan en el acontecimiento con una intención y funcionalidad musical, lo que permite que se incorporen al relato sensorial y conceptual ofrecido en *Lumínico*.

Al mismo tiempo, las acciones sonoras desplegadas en la escena, dotan de una teatralidad a la música que está dada por la performatividad de las propias acciones. Los eventos ‘cotidianos’ traídos a escena en *The world we know*, dan como resultado una música que está condicionada por los cuerpos de los intérpretes, los movimientos de ellos en el espacio, y el manejo de los objetos utilizados. Las acciones llevadas a cabo en el escenario, propias del medio disciplinar del teatro, ahora son generadoras de sonidos, mismos que son incorporados y considerados en la construcción musical del acontecimiento, aportando de esta manera una nueva materialidad al sonido, y complementando de esta forma la musicalidad de los medios escénicos antes revelados.

Un tercer y último fragmento de *Lumínico* que me interesa revelar en el presente apartado corresponde a la pieza improvisada titulada *Takita*²³. El título hace clara referencia a la sonoridad del tabla, instrumento de percusión utilizado en la música tradicional de la India. *Takita* comienza con Escuer improvisando en Flauta en Sol una serie de sonidos percusivos, producidos con la voz, aire en la flauta, y las llaves del instrumento, a manera de cómo suena el instrumento tabla. Una vez finalizada la introducción, por lo altavoces se reproduce una pista electroacústica compuesta a partir de sonidos de tabla, sobre la cual Escuer continúa la producción de sonidos percusivos, en claro diálogo con la música que hace parte de la electroacústica²⁴.

En el momento en que conviven flauta y electroacústica, en la pantalla se proyectan unas imágenes captadas en vivo por Sigal, quien en ese momento deja el control de sonido para actuar como operador de cámara. Resulta interesante cómo se exponen aquí al audio-espectador las redes que hacen parte de la realización escénica de *Lumínico*. La interconexión que permite la tecnología, da lugar a que las personas sentadas en la audiencia perciban el acontecimiento, producido en el mismo momento de su ejecución, desde diversas perspectivas. Por un lado está el ámbito sonoro, que se emite desde el instrumento en vivo, amplificado y difundido por los altavoces, y por la electroacústica espacializada en sistema

²³ <https://n9.cl/wys0>

²⁴ Nuevamente aquí se constata una estrategia premonitoria, así como se detalló en *The world we know* o como ocurre en *Las Brutas*. En estos casos, por medio del sonido, se está anticipando contenidos significativos que son desarrollados más adelante en cada uno de los casos.

multicanal. Y por otro, se percibe el acontecimiento escénico de manera directa, al mismo tiempo que en la pantalla que hace parte de la escena se proyecta la imagen de Escuer desde la posición de Sigal. De esta manera se suma un nuevo punto de vista del evento escénico, al observar a quien está en el centro del escenario desde una perspectiva que no sería posible sin el uso de la tecnología.

En un segundo momento de la improvisación, la cámara de Sigal pasa a captar una serie de elementos desplegados en su mesa de trabajo. Estas imágenes son modificadas en tiempo real por García Nava, dotándolas de un color, una textura, y una movilidad, que distancia el video proyectado de la imagen captada por Sigal, y que dialoga con los impulsos sonoros emitidos por la flauta y por la pista electroacústica.

La musicalidad de la escena y las imágenes en *Takita* está dada por las relaciones en red antes detalladas. El ámbito musical en *Takita* activa una serie de acciones sonoras, escénicas y visuales de los miembros del ensamble y de los medios dispuestos en el acontecimiento por cada uno de ellos. Las imágenes no tienen un correlato conceptual con el sonido: la proyección en video de Escuer desde la posición de Sigal, o las imágenes procesadas de los objetos captados por Sigal, no están representando una visualidad que se relacione con el contexto y las referencias sonoras desplegadas en la improvisación, sino que están evidenciando la interconexión y la alternancia de roles entre los miembros del ensamble, ofreciendo materiales significantes alternativos para acceder a la experiencia de concierto.

Por su parte, las acciones de Sigal en tanto operador de cámara, dotan al acontecimiento de una teatralidad que está dada por la conciencia de estar siendo observado, tanto a nivel de la acción que realiza: operar la cámara, como a nivel de lo que su punto de vista permite observar: Escuer desde la parte posterior del escenario o los objetos captados en su mesa de trabajo. Con estas acciones, se pone de relieve un hecho siempre presente en la música, pero del que pocas veces se toma conciencia: la corporalidad del intérprete comunica tanto como lo hacen los sonidos emitidos por el instrumento. En *Takita* el aspecto escénico se acentúa por medio de acciones corporales que están en función de nutrir el medio

teatral que hace parte del acontecimiento.

La atención del audio-espectador puede centrarse en el sonido; en la acción escénica de Escuer; en la operación de videocámara de Sigal; en el trabajo de control de video de García Nava; en las imágenes proyectadas en la pantalla; o en una combinación de varios o todos los medios desplegados en el acontecimiento. *Lumínico* dispone los medios en escena, y son los audio-espectadores los llamados a re-construir la experiencia a partir de sus modos de percepción sonora y visual.

2.3. Música y creación audiovisual en Rafael Díaz

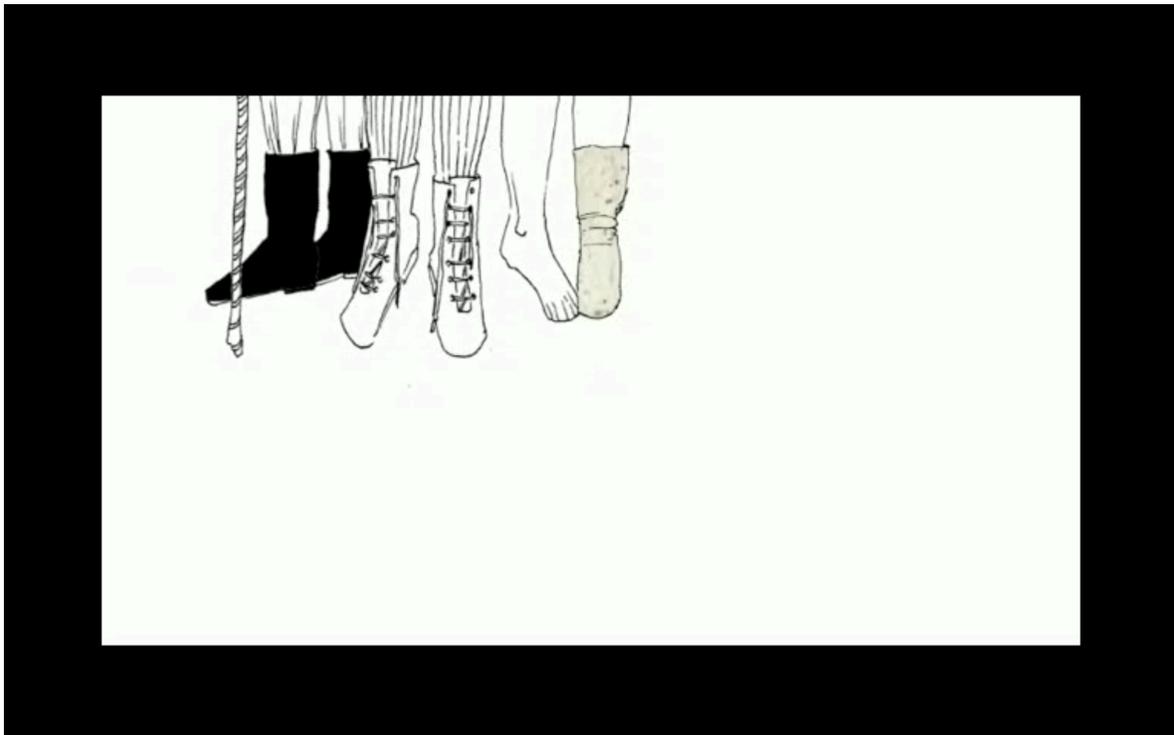


Imagen 3: Captura de video, Dvd *Las Brutas* (2011).

De las tres obras de otros compositores y de las tres propias que incorporo en mi objeto de estudio, *Las Brutas* de Rafael Díaz se diferencia en tanto no corresponde a un acontecimiento escénico, ya que no se da la co-presencia de actores y de audio-espectadores en el momento de su reproducción como producto audiovisual. De todas maneras no hay que desconocer la

capacidad que tienen los receptores de influir en el resultado, ya que si bien no están en presencia de una realización escénica en vivo, y la escena se encuentra mediada por una distancia temporal entre el momento de la producción y el de la recepción, es justamente en esta última etapa, la recepción, donde los audio-espectadores tienen la capacidad de reconstruir el acontecimiento audiovisual desde su subjetividad. “El [audio] espectador y su momento receptivo, es parte integral del proceso audiovisual, su mirada [y su escucha] no es inocente, se posiciona como receptor munido de esquemas previos, hipótesis ya hechas, así como también deseos y expectativas que motivan su búsqueda” (Poncet, 2004, p. 151).

En *Las Brutas*, la escena corresponde a un producto audiovisual animado. Lo que vemos en pantalla es resultado del trabajo creativo de las diseñadoras a cargo de este medio, y no de imágenes captadas a través de una video cámara. Por su parte, los protagonistas humanos en *Las Brutas* corresponden a las voces que dan vida a cada uno de los protagonistas de la historia narrada. Estos medios audiovisuales son dispuestos para ser recibidos, leídos, interpretados por los audio-espectadores.

Dadas las diferencias del presente objeto de estudio con respecto a los demás casos, aquí no aplican las definiciones aportadas por la teoría de lo performativo para el estudio de los acontecimientos en tanto realizaciones escénicas, pero sí recorro a la perspectiva de la intermedialidad en el entendido de que en *Las Brutas* convergen una serie de medios en los cuales están sucediendo traducciones, traslados y adaptaciones materiales; a la musicalidad, con el objetivo de dar cuenta de cómo medios visuales y textuales adoptan cualidades musicales; y a la teatralidad, revelando la manera en que la música y los medios sonoros que hacen parte de *Las Brutas* se ven condicionados y modificados por los demás medios.

Junto con la diferencia formal de *Las Brutas* en lo relativo a la característica de acontecimiento de los demás objetos de estudio, surge otra diferencia importante con respecto a los casos abordados hasta el momento, que tiene relación con la búsqueda de Díaz de narrar una historia y de realizar una representación simbólica a través del medio sonoro, lo que se distancia de las intenciones a-simbólicas de Goebbels y Sigal, quienes despliegan una serie de medios sin necesariamente estar relacionados entre ellos, ni con una búsqueda de

representar nada más allá de sus propias características materiales. Díaz pone el énfasis en el nivel semántico de los medios desplegados en obra, mientras Goebbels y Sigal hacen lo propio en el ámbito del material.

La obra de Rafael Díaz corresponde a un formato audiovisual a partir de una obra teatral. En este sentido, es posible observar cómo en *Las Brutas* de Díaz hay un tratamiento del medio sonoro que responde a procedimientos que, desde la perspectiva de la teórica del teatro Erika Fischer-Lichte, son coincidentes con la clasificación de los significados de la música en el teatro revisados en el capítulo I: espacio y movimiento; objetos y sucesos en el lugar; carácter, estado de ánimo, estado y emoción; y una idea. Cada una de estas posibilidades de significación que porta la música, al entrar en diálogo con otros medios que hacen parte del acontecimiento teatral, y en este caso audiovisual, se complementan y potencian en múltiples nuevos significados.

Teniendo presente estas características que diferencian la obra de Díaz respecto a los otros casos de estudio, a continuación buscaré revelar las estrategias de creación dispuestas por el compositor para poner en obra la representación del espacio en *Las Brutas*.

2.3.1. Dramaturgia multimedial²⁵

El compositor y etnomusicólogo chileno Rafael Díaz publicó en 2011 en formato Dvd su obra audiovisual *Las Brutas*, basada en la obra homónima (1980) del dramaturgo chileno Juan Radrigán (1937 – 2016). La obra se despliega como un producto audiovisual al mismo tiempo que interactivo, por el hecho de que el receptor tiene la opción de escoger entre diversos modos de reproducir la obra: de manera líneal, o de manera circular, comenzando en cualquier escena de la obra. El enfoque de análisis está puesto en la audivisión, recurriendo a estos sentidos para la interpretación de los modos en que el compositor da cuenta del espacio en su obra. ¿Es posible escuchar el espacio? ¿De qué manera, con cuáles recursos, con qué objetivo, el compositor re-presenta y re-construye el espacio en *Las Brutas*?

²⁵ El concepto multimedial es también utilizado por *Lumínico*, dando cuenta de un objeto artístico donde convergen y conviven una serie de medios, de origen principalmente tecnológico.

¿Espacio interior, exterior? Éstas son algunas de las preguntas que motivan la indagación en el presente objeto de estudio, y que se intentarán responder en el transcurso del texto, a partir de la escucha de los medios sonoros, y de la observación de los medios visuales desplegados en el producto audiovisual.

El concepto de espacio es abordado aquí como la capacidad de la música de representar -de ocupar el lugar de- un ámbito exterior a sí misma. Sin desconocer la importancia de analizar la música desde la óptica de su existencia real en el espacio acústico y temporal: altura, duración, timbre; centraré la atención en las estrategias de composición que operan en la representación del espacio en su sentido amplio: “lugar, territorio, paisaje, geografía, región, zona, área, sitio, topografía” (Corrado, 2014, p. 94). Considero pertinente plantear el presente análisis desde esta óptica, ya que en su constitución como obra audiovisual, *Las Brutas* tiene una presencia significativa tanto del espacio exterior como del espacio interior. El lugar, territorio, paisaje, etc., en que ocurre *Las Brutas*, es la precordillera de la Región de Atacama en el norte de Chile, una zona desértica tanto en sus condiciones topográficas como de densidad humana. Estas características 'espaciales' extremadamente duras e inhóspitas, resultan determinantes en la dramaturgia y en sus personajes, quienes ven modificados su espacio interior, íntimo, por la características del contexto espacial y social en que habitan. Más adelante se dará cuenta de cómo el compositor y el equipo creativo a cargo de las imágenes, disponen en el transcurso de *Las Brutas* un tránsito desde el espacio exterior, del entorno físico de las protagonistas, hacia una relevancia del espacio interior, del ámbito íntimo de cada una de ellas.

Juan Radrigán, dramaturgo y Premio Nacional de Artes Escénicas 2011, escribió la obra de teatro *Las Brutas* en 1980 a partir de un hecho real acontecido en el norte de Chile: en la tercera región del país, en diciembre de 1974, fueron encontradas muertas 3 hermanas indígenas de la etnia Coya: Justa (56), Lucía (48) y Luciana (47) Quispe Cardozo. Las hermanas Quispe se dedicaban al pastoreo de cabras en la precordillera de la Región de Atacama. Las condiciones en que fueron encontradas muertas: colgadas y amarradas entre sí, dieron lugar a múltiples teorías de los hechos en la prensa de la época, sin llegarse a conocer la verdad al respecto. Lo que Radrigán propone en *Las Brutas* es una versión

ficcionada de los íntimos y desconocidos motivos que llevaron a estas hermanas a quitarse la vida en un acto colectivo. Lo desgarrador del hecho motiva al dramaturgo a poner en obra las condiciones de vida, los dolores, los cuestionamientos de las protagonistas frente a la vida y la condición humana, junto con dar cuenta del entorno geográfico en que ocurren los hechos, que resulta ser un mudo testigo de la tragedia de las hermanas Quispe.

A partir de esta obra, de gran importancia en el teatro chileno, y que cuenta con numerosos montajes escénicos desde su estreno en 1980 hasta la fecha, Rafael Díaz crea una versión audiovisual de *Las Brutas* en formato Dvd, en donde selecciona partes del texto a modo de *haiku*²⁶, manteniendo directa relación con el relato de Radrigán. Considero un aporte de Díaz el ofrecer al público un formato original para acceder a la obra de Radrigán. Y junto con ello, cuestionar, a través de las posibilidades propias del Dvd, la figura de 'espectador' o 'auditor' para dar lugar al 'navegador', que, en las propias palabras de Díaz, se erige como una figura más dinámica y activa que el espectador convencional (Díaz, 2011). Esto es posible gracias a que en la obra de Díaz, la des-construcción del texto dramático en breves episodios permite que la obra pueda ser reproducida de comienzo a fin, respetando el original de Radrigán, o bien, “en cualquier orden sin extraviar el sentido esencial” (Díaz, 2012). Al ofrecer estas posibilidades, el compositor busca que quien se acerque a la obra tenga una alternativa a la temporalidad unidireccional y sucesiva del relato, propia de occidente. La alternativa aleatoria en la versión de Díaz resulta una analogía de la percepción espacio-temporal de las culturas originarias de Chile. “Las protagonistas de *Las Brutas* vivían en un espacio-tiempo circular, con un destino ineludible.” (Díaz, 2012). Junto a esto, la versión de Díaz ofrece al 'navegador' acceder al espíritu íntimo del que Radrigán da cuenta en la obra, comprendiendo desde la complejidad y multidimensionalidad propia de lo humano la tragedia de las hermanas Quispe, que claramente no es lineal ni unidireccional.

La versión de Díaz se plantea, en palabras del propio compositor, como una 'dramaturgia multimedial', entendiendo el dispositivo Dvd como un entramado de medios materiales y disciplinares que se despliegan en la obra: música, imagen en movimiento y texto dramático. En este caso, el Dvd se establece como un dispositivo musical interactivo

²⁶ Forma poética de origen japonés, consistente en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente.

que surge como respuesta a la crisis de la figura de concierto, “modo que responde a formas de transmitir arte totalmente superada por la sobremodernidad” (Díaz, 2011, p. 2), y a la condición *underground* de la música de tradición escrita contemporánea “dentro de una sociedad que no la demanda ni requiere” (Díaz, 2011, p. 2). *Las Brutas* de Rafael Díaz surge como una propuesta de difuminar los límites entre disciplinas artísticas, y le da lugar a la música en un contexto intermedial, a través del cual aspira a acceder a un público más amplio, ecléctico, y ávido de nuevas propuestas, que el exclusivo público de concierto y auditor de música de tradición escrita contemporánea. Y al mismo tiempo, representa para el compositor un traslado desde el ámbito de la composición puramente instrumental, hacia el trabajo creativo en colaboración con artistas de otros medios disciplinares.

2.3.2. Representación del espacio en *Las Brutas*

Reconocer la posibilidad de la música de representar un entorno, lugar, sitio, etc., es asumir su capacidad de dar cuenta de imágenes externas a ella misma y a su constitución como disciplina. Es entender la música como un arte que, por medio de “sonidos caminando sobre el silencio” (Paz, en: Roca, 2015, p. 68), ocupa el lugar de un 'algo' que está más allá de sus condiciones materiales. De hecho, éstas, las características físicas que componen la música, estarían entonces al servicio de un fin que se encuentra fuera de ella, y que se instala en la imaginación del auditor, haciendo resonar el ser de la imagen en el alma de quien escucha: “En una imagen poética el alma dice su presencia.” (Bachelard, 2016, p. 13)²⁷. Desde esta perspectiva, la imagen se concibe como un concepto que abarca no sólo lo visual, sino que considera también lo sonoro, siendo posible que estos diferentes tipos de imágenes se constituyan en elementos sensibles que modifiquen la percepción ante la convergencia de medios dispuesta en obra.

²⁷ En *La poética del espacio*, Bachelard ensaya una filosofía de la poesía donde abre una brecha, un espacio de pensamiento, que da lugar a la subjetividad del receptor como parte constitutiva del proceso creativo. Para esto el autor desarrolla el concepto de ‘Fenomenología de la imaginación’, que define como “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard, 2016, p. 9).

No se trata aquí de que a través del medio sonoro se 'pinten' o 'dibujen' espacios físicos concretos a modo de una música descriptiva u onomatopéyica, sino de la capacidad de la música de evocar las sensaciones asociadas a un lugar específico, un clima, o una hora del día en particular, por medio del reconocimiento de una experiencia. Podemos imaginarnos por medio de una imagen mental cómo suena un sitio en particular, incluso aunque nunca hayamos estado allí. La música es capaz de darnos a conocer ese espacio físico, climático o temporal por medio de la representación de lo que nuestra imaginación produce de él. Aún mas, si hemos estado en ese lugar anteriormente, un sonido que nos remita a él tendrá la capacidad de 'trasladarnos' a ese espacio y revivir las sensaciones allí experimentadas. Rápidamente un sonido o una música nos ubica en el espacio en que antes hemos oído esa experiencia, en aquel lugar en que hemos “salido de nosotros mismos” para acceder a “aquello que no somos nosotros mismos.” (Rivera, 2007, p. 93).

La concepción de espacio que orienta el presente trabajo es representacional: espacio “simbólico, vivido, cualitativo, dinámico” (Corrado, 2014, p. 96). Es reconocer el espacio como imagen poética, y que ésta es “esencialmente *variable*. No es, como el concepto, *constitutiva*” (Bachelard, 2016, p. 10). Por tanto, la subjetividad aquí cobra vital importancia, ya que es la que le otorga significado a lo que la música hace aflorar. “La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua” (Bachelard, 2016, p. 11), y de un ser abierto a la sensibilidad.²⁸

Como ya mencioné, no serán convocadas aquí consideraciones sobre el espacio en cuanto elementos constitutivos de la música. Es decir, no me ocuparé de dar cuenta del espacio acústico interno (cualidades físicas del sonido) ni externo (forma de existir del sonido en un espacio determinado). Dándole uso a la figura propuesta por Díaz, desde la posición de 'navegador' busco revelar los espacios representacionales de los que da cuenta la obra en estudio, a través de la música que forma parte de ella y de su interacción con las voces que dan vida a los personajes, por medio de la audiovisión de los materiales sonoros, visuales, poéticos, desplegados en *Las Brutas*. En este análisis ejercito una aproximación que da lugar

²⁸ Bachelard está revelando el valor de la conciencia individual, de la subjetividad, en tanto es en ella donde surge la imagen, se amplifica, y donde cobra significado y fuerza.

a la subjetividad, ya que serán mis propias experiencias e imágenes las que la obra hará aflorar, y por tanto, como 'navegador' abierto a la sensibilidad, propongo hacerme cargo de ellas y darles la posibilidad de exteriorizarse en el presente apartado.

2.3.3. *Las Brutas*

“El paisaje (latino) americano, con la desmesura de sus mesetas, montañas, selvas, llanuras, vientos y silencios, pero también con la simultánea posibilidad de percepción de lo minúsculo, lo casi microscópico, está ahí para quién esté dispuesto a reconocerlo y estremecerse” (Etkin, 1989, p. 56).

Se podría pensar el trabajo compositivo de Rafael Díaz como haciendo eco de la invitación de Etkin, en la cual, por medio de un cuidadoso tratamiento del sonido mismo, el compositor da cuenta de los espacios físicos que han sido testigo de sus experiencias. El sur de Chile con sus ríos, lluvias y silbidos de aves son escenarios espaciales que, en tanto símbolos, se hacen presentes con frecuencia en las obras de Díaz. Y de la misma forma, la inmensidad, rudeza y desolación del silencio de Atacama, experimentada por Díaz en sus trabajos de campo etnomusicológicos, se cuele entre la sonoridad de diversas obras de su catálogo. El caso de *Las Brutas* no queda exento a esta tendencia y resulta un ejemplo más en que el compositor da cuenta del ámbito exterior de ocurrencia de la obra, haciéndolo presente y poniéndolo en música a través de representaciones simbólicas.

Las Brutas en la versión de Díaz se presenta en 36 escenas breves. Es protagonizada por 3 actrices y 1 actor, todos bajo la dirección de Díaz, y cuenta con numerosos intérpretes musicales a cargo de los vientos, cuerdas frotadas, piano, y voces cantadas. En la mayoría de estos tracks/escenas están presentes las voces de las actrices y del actor que dan vida a los personajes de la obra. En algunos de estos cuadros éstas conviven, se complementan y dialogan con música compuesta por Díaz; en otros, se encuentran en contrapunto con diseños sonoros que dan cuenta del espacio; y en otros más, son exclusivamente las voces las que protagonizan el relato. Por su parte, existen contados tracks/escenas en los cuales se presenta

exclusivamente música, como en el N° 1 *El valle de la Coipa*, que sirve de introducción a la obra.

Para la realización del presente estudio me centraré en algunas de las escenas en donde hay presencia de música (con y sin texto hablado), indagando, como ya mencioné en un comienzo, en las estrategias de composición que operan en la representación del espacio, y revelando la manera en que música, imagen visual y texto hablado interactúan en la obra.

Junto con el medio sonoro: música, voces, diseño sonoro; la obra está compuesta de ilustraciones que corrieron a cargo de tres diseñadoras gráficas: Lorena Pérez, Rocío Troc y Claudia Valiente. El factor visual, realizado por una combinación de dibujos y animación digital, aporta un aspecto más a la multimedialidad propia de la propuesta. Tomando como premisa una estética sencilla, de pocos colores y movimientos lentos, las imágenes ayudan al 'navegador' a enriquecer el imaginario de la obra, poniendo ante nuestra vista unos rostros y paisajes posibles, y dando cuenta del ámbito íntimo, lleno de esperanzas y dolores de los personajes que protagonizan esta tragedia.

*El valle de la Coipa*²⁹:

El primer track/escena de *Las Brutas* se presenta sin texto y sirve de introducción a la obra, abriendo el ámbito sonoro, visual, estético, espacial en el cual ésta se desarrolla. Para el presente análisis no es posible dejar de considerar el título con que el compositor nombra cada track/escena, los cuales se convierten en una sugestión metatextual que orienta la audiovisión. En el caso de la introducción: *El valle de la Coipa*, Díaz sitúa la escena en una zona geográfica al mismo tiempo determinada e indeterminada. Determinada porque, conociendo el contexto de la obra, asumimos que corresponde a algún lugar de la cordillera de la Región de Atacama. E indeterminada porque no hay claridad de su ubicación exacta ni las características particulares del lugar, “cuyo único punto geográfico posible de señalar, es una muy relativa cercanía a Inca de Oro y Potrerillos (unos dos días a lomo de mula). Es un

²⁹ <https://n9.cl/0xvb4>

sitio inhóspito, frío y desolado” (Radrigán, 1998, p. 71).

La indefinición del espacio físico en que transcurre la acción se hace presente en la introducción de la obra tanto en el ámbito visual como sonoro. A través de las imágenes, en un lento paneo de izquierda a derecha, se pone en obra lo que podría ser el entorno natural en que vivían las protagonistas: una quebrada entre medio de valles y montañas, en la cual en su cima se ubica una pequeña casa, el corral de los animales y una bodega aledaña. La imagen se muestra nubosa, a modo de representación de lo hostil del clima, el cual transita desde el extremo calor en el día hasta temperaturas muy por bajo los cero grados por las noches.

En cuanto al medio sonoro, la escena está protagonizada por un sexteto de flautas traversas y sikus, un cuarteto de flautas dulces, y dos voces cantadas: contralto y tenor. Es importante notar que se trata exclusivamente de instrumentos de aliento, considerando a la voz cantada como parte de este grupo. La instrumentación se configura como una primera estrategia de creación que está en función de remitir y evocar las sonoridades naturales propias del entorno, donde el viento cobra gran importancia dentro de la construcción del paisaje sonoro de ese espacio. Como parte de este aspecto, la incorporación de vientos prehispánicos como lo son los sikus (nombre en Aimara), o zamponas como se les conoce en occidente, nos ubica en una zona geográfica claramente reconocible y en un ámbito cultural icónico: el altiplano (norte de Chile, sur de Perú, Oeste de Bolivia y noroeste de Argentina). El instrumento siku, y la música producida por él, dentro de la cultura latinoamericana rápidamente nos instala en este espacio físico-cultural, que supera los límites geopolíticos y se configura como un territorio común donde se desarrolla hasta el día hoy una cultura altiplánica con raíces de los pueblos originarios de dichos territorios.

Una segunda estrategia de creación se encuentra en el recurso de *soffiato* o sonido eólico³⁰, al cual Díaz recurre a modo de traducción de la sonoridad del entorno natural en el cual se desarrolla la acción, afirmando lo que la imagen nos presenta, que no es sino una

³⁰ Emitir el sonido de manera que se escuche tanto el sonido del instrumento como el sonido de la emisión del aire por parte del instrumentista.

posible representación del lugar en que habitaron las hermanas Quispe: un lugar seco, desierto, frío, interrumpido por profundas quebradas, donde las grandes paredes que configuran los cerros aledaños hacen eco del paisaje sonoro que acompaña los días de Justa, Lucía y Luciana. El sonido eólico se presenta como 'irregular' o 'sucio' respecto al sonido 'puro' (occidental) de los instrumentos de viento utilizados, por cierto, de origen centro europeo a excepción de los sikus. De esta manera, el hacer uso de este recurso se está poniendo en música lo mestizo propio de la región y la cultura de las protagonistas. Ya en sus nombres se hace patente el mestizaje: nombres de pila occidentales y apellido de origen aimara: Quispe = transparente. Recurrir al sonido eólico es entonces una estrategia de creación que permite escuchar y pone en relieve las características del entorno natural y cultural de sus protagonistas.

Otro recurso que cobra importancia en esta primera escena es el uso de *whistle tones* (silbidos)³¹ en las flautas traversas. Díaz recurre a esta técnica cuando la imagen nos muestra al rebaño de cabras de las hermanas Quispe. Es posible interpretar estos sonidos, emitidos por múltiples instrumentos, como representando el resonar de las campanas de los animales al viento y su eco en la lejanía. Y al mismo tiempo, se pueden 'escuchar' esos sonidos como una re-significación de las flautas pastoriles, dando cuenta de un elemento icónico de representación de lo campestre, ahora en una versión distorsionada y menos bucólica que el referente romántico.

Cuando la casa de las hermanas Quispe ocupa el centro de la imagen, Díaz recurre a la voz cantada de la contralto, citando y poniendo en música la presencia humana en esos parajes inhóspitos. El pasaje cantado es muy breve. Consiste nada más en la entonación de 3 alturas, que, al extinguirse, continúan con vida en la 'voz' de los instrumentos, haciéndonos escuchar lo que sería el eco del canto en ese entorno.

La música de esta primera escena presenta una textura densa en cuanto a cantidad de sonidos superpuestos, los que pueden sentirse como múltiples capas, todas irregulares. Da la sensación de que cada una de ellas transita por caminos independientes, en un flujo inestable

³¹ Recurso que emite sonidos armónicos del extremo agudo del instrumento y en dinámica *pp*.

donde aparecen y desaparecen fuentes sonoras, tal como ocurre en el ambiente sonoro del desierto, el cual podría definirse como una compleja 'polifonía natural'. A modo de traducción de la sonoridad del espacio de ocurrencia de la acción, Díaz pone en música en esta introducción una situación sonora que resulta análoga a la condición sonora del espacio físico de su ocurrencia. No compone una música que recurre a motivos rítmico-melódicos-armónicos propios del lugar (si es que este los tuviera), sino que se propone que la sonoridad de la música adopte condiciones sonoras características del entorno, recreando las sensaciones acústicas experimentadas por las hermanas Quispe.

El tratamiento del tiempo musical y del ritmo resulta de gran relevancia, no sólo en esta primera escena sino que en toda la obra. El compositor, como para dar cuenta de la concepción circular del tiempo propia de las culturas pre-hispánicas, busca suspender la sucesión del tiempo cronológico anulando la sensación pulsativa. Esto lo hace mediante la utilización de sonidos continuos y capas sonoras que se entrecruzan, que no coinciden en sus entradas y reposos, y que no se detienen, evitando cualquier regularidad rítmica que permita caer nuevamente en el inevitable transcurrir del tiempo. “El resultado es otra forma del tiempo, no discurriente, un tiempo que no va a ninguna parte” (Díaz, 2005, p. 84). Este tiempo liso, apulsativo, que no va a ninguna parte, es puesto en música representando la manera de vivir de las protagonistas, en una monotonía de acciones, de entorno, de relaciones, que detona en su trágico final. De esta manera, el compositor desde la introducción de la obra hace una premonición de lo que ocurrirá hacia el final de la misma, como si la trágica muerte de las hermanas Quispe fuera inevitable y estuviera condicionada de antemano por sus condiciones de vida y el duro entorno natural que habitan.

*La casa*³²:

“Amplia piezóna con paredes de barro y techo de totora, que sirve de comedor, dormitorio y cocina (...) Piso de tierra, duro, irregular (...) Pese al hacinamiento se advierte cierto orden, una cierta limpieza; la atmósfera es de desolación, de tristeza, de sordidez” (Radrigán, 1998, p. 71).

³² <https://n9.cl/o1qks>

En este segundo track/escena de la obra, el medio visual pone en imágenes una posible representación de la descripción que hace Radrigán de la casa de las hermanas Quispe. Imágenes en blanco y negro dan cuenta de ese espacio sencillo en términos materiales pero al mismo tiempo limpio y ordenado, como signo de dignidad; el ambiente triste y desolado descrito por el dramaturgo es representado por un espacio habitacional casi vacío, donde no hay más que los elementos mínimos para desarrollar el día a día de las protagonistas. En esa casa no hay espacio para el esparcimiento, el goce, sólo es un espacio de subsistencia.

En cuanto al medio sonoro, el compositor pone en obra una música que recurre principalmente al uso de armónicos en las flautas traversas y sikus. Los armónicos son aquellos sonidos que son parte de, que componen un otro sonido, originario, fundamental. Componer con armónicos es entonces crear música con la materia interior del sonido. En términos técnicos, en la flauta y el siku, para emitir un sonido armónico es necesario evitar que aflore el sonido fundamental a través de una determinada presión y dirección del aire, lo que da como resultado un sonido frágil e inestable con una cualidad tímbrica más tensa que el sonido originario³³. De este modo, el recurso de armónicos aquí utilizado se constituye en una estrategia de creación que busca ser una analogía sonora de lo que el medio visual está presentando: el interior de la casa, lo íntimo, lo privado; al mismo tiempo que es una manera de poner en música, de representar por medio del sonido, las difíciles condiciones de vida de las protagonistas.

Junto a esto, Díaz recurre al recurso de la heterofonía, textura musical consistente en la creación de una melodía por medio de diversas voces instrumentales³⁴. La heterofonía se caracteriza por la dependencia entre las voces, siendo cada una de ellas indispensable para la construcción del total sonoro. Una sólo voz no es capaz de construir una textura heterofónica, sino que requiere de la colaboración de las otras voces para su constitución. Esta característica

³³ Este mismo recurso lo utilizo en una aria de la ópera *Titus*, donde la voz de la protagonista está en contrapunto con una línea melódica de armónicos en el contrabajo, a modo de traducir en el medio sonoro la tensión e inestabilidad que se relata en el texto.

³⁴ En *Esquinas* recorro a esta estrategia al generar heterofonía entre la flauta y la electroacústica, buscando diversificación dinámica y tímbrica entre ambas fuentes sonoras.

colaborativa de la textura musical empleada en la escena, es una traducción sonora de la dinámica de vida de las hermanas Quispe: sus días están marcados por la compañía y apoyo recíproco. Su sobrevivencia depende de manera fundamental de la presencia y cooperación de cada una de ellas. El compositor dirige la tensión sonora de la escena hacia un momento de máxima densidad de volumen instrumental y dinámico (4:25 - 4:30), el cual coincide con la breve aparición de las tres hermanas en la imagen, que viene a ser la primera vez que las vemos en la obra. De esta manera, música e imagen se sincronizan para dar cuenta de la presencia humana en ese espacio descrito por Radrigán como desolado, triste y sórdido.

*Es una noche tan bonita*³⁵:

La escena pone en imagen y sonido un ambiente nocturno, donde las hermanas Luciana y Lucía contemplan la belleza y 'grandeza' de aquella noche, constituyéndose en un momento de descanso y relajación dentro de las duras condiciones de vida que las acompañan día a día. La música se presenta por medio de un conjunto de cámara: violín, clarinete y piano a cuatro manos, más una breve participación de una voz soprano y otra tenor. El piano utiliza un ámbito de alturas muy extenso a modo de representación de la amplitud de aquella noche. Los registros extremos grave y agudo del instrumento son puestos en música de manera de dar cuenta de los límites espaciales de la escena: por un lado la tierra que pisan las hermanas, y por el otro, el lejano y alto cielo estrellado que tienen la posibilidad de contemplar. De este modo, por medio de este recurso, y según la clasificación de Fischer-Lichte, Díaz estaría aludiendo al espacio de ocurrencia de la escena.

El amplio ámbito de registro configurado por los extremos graves y agudos del piano, da cobijo a las voces cantadas que abren la escena y que luego dan paso a las voces instrumentales del violín y del clarinete. Todos, por medio de sonidos largos, crean una sonoridad calma y apacible que da cuenta de la sensación de las hermanas ante aquel escenario natural. El violín en armónicos y el clarinete en el registro agudo se presentan en un contrapunto que dialoga con las voces de las hermanas, haciendo re-sonar su conversación. Un ejemplo de ello ocurre en el minuto 14:33: cuando Luciana dice “dan ganas

³⁵ <https://n9.cl/886g>

de correr, de cantar”, se escucha en simultáneo una melodía *cantabile* en el clarinete. Este gesto destaca dentro del continuo sonoro de la escena, el cual estaba dominado por sonidos largos, y se convierte de esta manera en la representación de una idea. Se recurre a un recurso instrumental basado en el contenido semántico de la palabra, pasando la música a encarnar un elemento ajeno a ella, por medio de una traducción sonora del *logos* de la palabra. En el momento en que la voz dice “cantar”, el recurso instrumental asume ese concepto y genera un grupo de sonidos que ilustra esa idea, y que al escucharlo en simultáneo a los elementos visuales, es posible entenderlo como un medio material que se interrelaciona, influye y alimenta recíprocamente con los demás medios que hacen parte de la escena.

*El aire no miente*³⁶:

LUCIANA: “(...) pero el aire viene arrastrando una callaura de desgracia, tá anunciando algo y voh sabís lo que es...” (Radrigán, 1998, p. 74).

En esta escena, el compositor recurre nuevamente a instrumentos de aliento para hacer directa alusión a lo que el texto está comunicando a través de las voces de las protagonistas. El sexteto de flautas y sikus, en combinación con un diseño acústico que pone en obra sonidos de viento a modo de fondo sonoro siempre presente, abre la escena por medio de largos acordes disonantes, los cuales son posibles de interpretar como si estuvieran siendo producidos desde muy lejos, debido al uso de una reverberación que distancia a nivel auditivo la fuente directa de sonido, y a unos ataques irregulares que resultan una metáfora de cómo es recibido el sonido en esas quebradas: sin simultaneidad entre las distintas voces instrumentales dependiendo del punto de emisión y de recepción, y de las irregularidades del terreno que el sonido deba transitar entre un punto y otro. Este recurso resulta una estrategia de creación que busca representar la inmensidad del espacio que vemos en la imagen: un continuo de valles. Los lejanos acordes parecen provenir de la profundidad de las quebradas que componen esos parajes, y llegan al espacio de audición mediados por el ambiente frío y seco.

³⁶ <https://n9.cl/8n7f9>

Luciana abre el texto de la escena diciendo: “hay una cuestión re rara en el aire” lo que es comentado por una monodía en la flauta travesa solista. Este instrumento está poniendo en música el sentir de Luciana, está permitiéndonos oír esa rareza que percibe el personaje, está convirtiendo *su* sonido en aire enrarecido. Díaz pone unas alturas y duraciones posibles en la flauta, representando ese aire y su carga de significaciones. El aire que sienten las hermanas Quispe es sabio, es capaz de informarles de cambios en el clima, incluso de temblores. Ese aire parece anticipar la desgracia final de la obra, como si estuviera determinada de antemano, y por motivos que están fuera de la voluntad de las protagonistas.

Luego de la monodía, la misma melodía se presenta una vez más y se desarrolla, esta vez acompañada por otras voces del sexteto de flautas y sikus. A esto se le agrega el recurso instrumental de *humming*³⁷, el cual produce una vibración especial en la emisión del sonido que hace que este se perciba como sucio, lo que se constituye en una estrategia de creación que busca poner en sonido la rareza del aire descrita por las hermanas Quispe³⁸. La melodía es acompañada en homofonía (igual ritmo) por voces instrumentales que suman disonancias al canto original, amplificando la carga trágica de la cual es portadora. Por medio de estos recursos, Díaz pone en música la “callaura de desgracia” expuesta en el texto de Radrigán.

*Vida y muerte no má*³⁹:

El presente track/escena es el de mayor duración en toda la obra (4'35"). En él, Díaz da lugar a una primera sección de casi 3 minutos en donde hay exclusivamente música, sin presencia de la voz hablada. Esta música, compuesta por un amplio conjunto de cámara y 5 voces cantadas, da cuenta de un ambiente trágico, donde predomina el uso de trémolos en las cuerdas, ícono sonoro de una situación de tensión. Este espacio musical tenso, disonante, es complementado por imágenes de nubosidad, representando el clima hostil que acompaña a las hermanas Quispe. Puede escucharse en las voces femeninas un fragmento con texto:

³⁷ En instrumentos de aliento, técnica que consiste en soplar y cantar al mismo tiempo, produciendo un zumbido y una vibración particular en la emisión del sonido.

³⁸ El recurso de Humming es utilizado también en *Esquinas* y *Being in the sounds*, aunque con la diferencia de que en estos casos no hay una intención simbólica, sino que se ponen en obra de manera de ampliar la cantidad de ‘voces’ que las conforman.

³⁹ <https://n9.cl/r6p2e>

“Santa María gracia”, representando este canto una súplica por parte de las protagonistas.

Cuando las voces hacen parte de la escena, las hermanas dialogan acerca de la muerte y sus beneficios. Ellas encuentran consuelo en la decisión de partir, lo que es representado en música por un cambio radical de la sonoridad. Ahora la música es calma, consonante, sin dejos de tensión como lo era anteriormente. La decisión de Justa, Lucía y Luciana les otorga paz, para ellas es una opción de un futuro mejor, en vez de continuar en la soledad y desolación que han vivido hasta el momento. Así lo plantea una de sus protagonistas:

LUCÍA: “(...) Vivir es como subir pa un cerro, subir esperando encontrar algo, creyendo cosas; pero si una llega arriba y no hay ná, ¿qué v'hacer? Ya no hay más pa subir, pois llegar hasta ahí nomás. ¿No vai a bajar pa volver a subir, sabiendo que arriba no hay ná, no cierto?” (Radrigán, 1998, p. 95).

Díaz se hace cargo del consuelo que sienten las hermanas Quispe por su trágico destino, transformando una música que representaba sus temores y preocupaciones en la primera sección de la escena, en una otra música que da cuenta de la esperanza que les significa partir de esta vida para encontrar algo mejor de lo que tenían. El compositor se pone en el lugar de las protagonistas y encarna en música ese consuelo, lo hace posible de escuchar. Anticipa con el sonido la tranquilidad que sentirán una vez que estén al otro lado.

*Sacrificio*⁴⁰:

La escena en que las hermanas Quispe concretan su muerte en conjunto, comienza con una música a dúo entre violín y contrabajo. El violín con trinos en el registro agudo y el contrabajo con trémolos en el extremo grave dan cuenta de la tensión de los momentos previos a que las protagonistas se quiten la vida, y representan los miedos y temores a lo desconocido que les avecina. Una vez que vemos en la imagen a Justa, Lucía y Luciana prontas a morir, Díaz recurre a un cuarteto de voces cantadas femeninas. Estas voces cantadas ponen en obra la voz interior de cada una de las hermanas, exteriorizando su sentir, y dándole una existencia

⁴⁰ <https://n9.cl/7rhnm>

concreta en el espacio acústico a las sensaciones que experimentan cada una de ellas antes de dar paso a la muerte.

Las hermanas Quispe mueren juntas, atadas por una cuerda que las une, tal como han estado durante toda la vida. Esta unión es representada en música por Díaz por medio de voces que si bien independientes, están en función de complementar el ámbito sonoro con las otras voces. En una textura coral, esas voces necesitan del resto para sustentarse en el espacio sonoro: su ser parte de la música está dado por la complementación con el resto de las voces, conformando entre ellas un ámbito armónico disonante premonitorio del trágico desenlace final. Este recurso sonoro se constituye en una metáfora de lo que ocurre con cada una de las protagonistas de esta tragedia: la muerte colectiva es la única salida, no es una posibilidad el que alguna de ellas sobreviva, ya que siempre han estado juntas, incluso hasta en la muerte.

El momento de máxima densidad sonora y dinámica de toda la obra se presenta en el final de este track/escena, haciendo patente por medio del sonido la concreción del plan de las protagonistas. Después de eso, la nada, negro, silencio, calma.

2.3.4. A modo de cierre:

En el presente apartado, he seleccionado seis de las escenas que componen la versión de Rafael Díaz de *Las Brutas* de Juan Radrigán. No son la totalidad de escenas que incluyen música, pero las he escogido porque considero que reflejan de buena forma las estrategias y recursos que el compositor utiliza para dar cuenta del espacio. Como se ha podido observar, la obra transita desde una gran importancia del espacio exterior, del entorno físico de las protagonistas, hacia un protagonismo del espacio interior, del ámbito emocional de cada una de ellas. Es por eso que hacia las dos últimas escenas analizadas, la atención no está puesta en lo que ocurre en el exterior, sino en el sentir de las hermanas Quispe ante los hechos que se van suscitando.

He buscado revelar las estrategias que el compositor emplea para representar el espacio, entendiendo éste en un sentido amplio: lugar, entorno, clima, momento del día, y como el lugar de una experiencia sensible, a través del cual se puede acceder a la experiencia de las protagonistas. Por medio de diversos recursos instrumentales y vocales, la obra de Díaz es rica en representaciones espaciales y emocionales, las cuales se complementan con las imágenes y el texto de la obra. Esto permite al 'navegador', figura que Díaz propone como una alternativa al audio-espectador, y que se caracteriza por la interacción con el producto audiovisual en tanto tiene la posibilidad de escoger diversos caminos para recorrer la obra, conocerla, apreciarla, y activarla desde diversas experiencias estéticas.

El navegar la obra por variados caminos, en espacios de reproducción particulares, y con la oportunidad de detenerse y reiterar las escenas que se considere necesarias, posibilita adentrarse con mayor profundidad en la experiencia sensible de las protagonistas, y en una temporalidad que no responde al continuo del tiempo cronológico, sino que está en función de los ciclos estacionales de la naturaleza, mismos que acompañan el día a día de las hermanas Quispe, y que resultan ser mudos testigos del desenlace final.

3. Capítulo III: Procesos de creación en obras propias

En el presente capítulo me concentraré en revelar las estrategias de creación desplegadas en las tres obras que conforman el portafolio de composiciones de mi investigación doctoral: *Esquinas* (2016), *Titus* (2017) y *Being in the sounds* (2018). Cada una de estas obras, con sus particularidades formales, técnicas y estéticas, fueron desarrolladas a la par del estudio teórico y del trabajo de análisis de las obras de otros compositores, estableciéndose así una retroalimentación entre el desarrollo teórico y la práctica creativa a lo largo del trabajo de investigación.

Las obras desarrolladas dentro del doctorado fueron surgiendo por diversas motivaciones, dando lugar a un portafolio de tres obras intermediales que no están relacionadas entre sí en cuanto a temáticas, técnicas o premisas estéticas, pero que comparten la característica común de que en ellas convergen música con al menos un medio más de expresión: video, ópera y palabra respectivamente. Al mismo tiempo, el estudio en torno a los procesos de creación en obras de otros autores fue alimentando la composición de mi *corpus* de obras, en cuanto a metodologías y estrategias de creación en el ámbito de las artes intermediales.

Volviendo a la dinámica de red presentada en el primer capítulo, el desarrollo de la tesis ha estado marcado por una retroalimentación entre el desarrollo teórico, el análisis de obras de otros autores, la creación de un *corpus* de obras, y el estudio analítico de las mismas. Todos estos procesos han ocurrido en simultáneo, con ciertos énfasis puestos en determinados momentos de la investigación: desarrollo teórico, análisis, creación y producción de obra. Este proceso de investigación multidimensional ha permitido ir enriqueciendo la perspectiva teórica, analítica y creativa de la investigación, a la luz de cada una de las etapas experimentadas en este trabajo. En este sentido, el orden en que son presentadas las tres obras dentro de este apartado, más que responder a la cronología de sus años de composición, está en función de dar cuenta de cómo cada una de ellas se fue nutriendo de las experiencias obtenidas en cada proceso de creación desarrollado, en

conjunto con el estudio de las demás obras que conforman la presente tesis, y la investigación en torno a marco teórico.

De manera complementaria a lo desarrollado en el capítulo II, en los apartados correspondientes a cada una de las obras del portafolio de composiciones, indico a pie de página las estrategias de creación y metodologías de trabajo que se relacionan y dialogan con los procedimientos revelados en los demás objetos de estudio de otros autores y propios.

Es preciso mencionar que las tres obras de mi portafolio ya fueron estrenadas y han sido interpretadas en diversos escenarios, y dos de ellas: *Esquinas* y *Being in the sounds*, cuentan con grabaciones en estudio. A continuación se dará cuenta de los procesos de creación de cada una de estas obras, poniendo énfasis en revelar las estrategias de composición musical, audiovisual, escénica y performática desplegadas en ellas.

3.1. Proceso de composición sonora y visual de *Esquinas*⁴¹

Esquinas (2016) corresponde a la primera de las obras compuestas dentro del portafolio del doctorado. Es una obra para flauta travesa⁴², electroacústica en dos canales sobre soporte y video, que tiene tanto una versión de concierto para ser interpretada por un flautista en vivo en sincronización con difusión de la pista electroacústica y la proyección de video; y una versión audiovisual con la flauta grabada en estudio⁴³. La obra nace de un elemento visual: fotografías del artista Luis Adrián-Araneda, las cuales se constituyeron en el pretexto para que el flautista Alejandro Lavanderos convocara a un grupo de compositores a crear una obra para su instrumento, electroacústica fija o tiempo real, y video. Cada compositor recibió el mismo grupo de imágenes, y el desafío consistió en desarrollar cada uno de los elementos de la obra, incluido el visual.

⁴¹ Es importante precisar que el título no tiene relación con la obra de Silvestre Revueltas *Esquinas* (1933), sólo es un alcance de nombre.

⁴² Dentro de las técnicas extendidas del instrumento utilizadas en la obra, se recurre al uso de *humming*: voz cantada del intérprete en simultáneo a la ejecución de la flauta.

⁴³ Link versión audiovisual: <https://n9.cl/g2a6>



Imagen 4: *Esquinas* interpretada por María Clara Losada, en Encuentro Interdisciplinario sobre Ciencias, Sonido y Música, UNAM, febrero de 2020. Fotografía del autor.

En mi caso en particular, el desarrollo de la obra debió superar diversas dificultades tanto técnicas como estéticas. A nivel de la herramienta, el procesamiento y edición de imágenes representó un reto muy importante, en tanto tuve que desarrollar el dominio al menos parcial de un *software* de edición de video, situación poco explorada hasta ese momento. Junto a esta primera dificultad, me auto impuse el desafío de que el tratamiento de la fotografías no se limitara a su selección y proyección fija, sino que el elemento visual consistiera en imágenes en movimiento, a modo de darle ciertas condiciones musicales al medio visual: ritmo, movimiento, dinámica, intensidad, y espacialidad. Esto representó una dificultad técnica por la distancia entre la imagen fija y el movimiento de las mismas, cualidad que debía ser desarrollada a través de la herramienta tecnológica.

En el proceso de composición la problemática estuvo dada por la premisa de contar con un elemento visual como motivación para el desarrollo de la obra. ¿Qué elementos considerar para la composición? ¿El contenido conceptual de las fotografías? ¿Sus características físicas: color, textura, nitidez, etc.? ¿La energía portada por cada imagen? ¿Las referencias espaciales que sugieren cada una de ellas? Estas preguntas acompañaron todo el proceso de creación, junto con el desafío de crear un relato visual, condiciones que exigieron trasladarme desde el ámbito de la composición musical hacia el terreno de la creación audiovisual, dejando de pensar en el nivel puramente sonoro de la pieza, para establecer una dinámica de creación atravesada por los diferentes medios materiales y disciplinares convocados en su composición.

Al mismo tiempo, la creación audiovisual se convirtió en un área de oportunidad al tener la posibilidad de componer: dirigir, diseñar, administrar, ordenar, los diversos medios convergentes en la obra. Esto me permitió desarrollar el medio visual desde un comienzo como un elemento sonoro; como una ampliación, extensión, o contradicción de un gesto musical determinado; como un timbre sonoro; y tratarlo en tanto correlato de la música, con unas texturas, dinámicas, agógicas, y espacialidad propias del sonido. De esta manera es que en *Esquinas* busqué desarrollar una estrategia de creación intermedial que diera cuenta de los traslados conceptuales y materiales entre los medios dispuestos en la obra, y que entrelazara los diferentes recursos disponibles a modo de generar una obra híbrida que transita de ida y vuelta entre la experiencia sonora, musical y visual.

La obra está concebida para ser interpretada en vivo por un flautista en sincronización con la pista electroacústica y el video. Para esto, el intérprete debe contar con un audífono a través del cual recibe una señal de audio que le indica el pulso, coordinando de este modo su ejecución con la difusión de la sección electroacústica y la proyección de video. La partitura⁴⁴ le indica al intérprete que mantenga siempre el instrumento en posición de ejecución, incluso en secciones de varios compases en silencio, estrategia que busca acentuar la fusión entre el instrumento en vivo y la pista electroacústica, la cual está compuesta a partir de muestras del mismo instrumento. De esta manera, en la experiencia en concierto la audiencia no tiene del

⁴⁴ Disponible en: <https://url2.cl/hV2Gg>

todo claro qué está sonando en vivo y qué está siendo reproducido a través de la pista. Esto se enfatiza por el uso de amplificación en la flauta, con volumen al mínimo nivel y reverb muy pequeña, produciendo que el sonido de la flauta se perciba directamente desde el instrumento en vivo en el escenario, al mismo tiempo que se difunde por los altavoces, compartiendo la fuente de emisión con la pista electroacústica.

3.1.1. Motivaciones

Como estrategia de trabajo, cada vez que me encuentro ante la creación de una nueva obra, el punto de partida es pensar en lo que quiero trabajar y desarrollar en la obra: ¿Qué quiero decir? ¿Con qué medios? ¿De qué manera? El qué quiero decir responde siempre a conceptos e ideas que son extraídos de los medios involucrados en la obra: sonoros, visuales, textuales, escénicos, etc.; mismos que estarán sustentado su construcción y condicionando los procedimientos técnicos utilizados en ella⁴⁵. Con qué medios en este caso estaba resuelto de antemano ya que al tratarse de una invitación muy específica, los dispositivos instrumentales, y visuales en este caso, estaban resueltos. De qué manera se convirtió en la mayor problemática en el proceso de composición por las dificultades técnicas y expresivas antes detalladas, al mismo tiempo que se estableció como una zona de desarrollo de diversas estrategias de creación desplegadas en búsqueda del tratamiento sonoro en convergencia con el medio visual, y viceversa.

En cuanto al elemento conceptual, al tratarse de una obra que nace del medio visual, me ocupé en estudiar en profundidad el material proporcionado para su creación. Las fotografías de Adrián-Araneda corresponden a imágenes que, por un lado, se concentran en el detalle de paisajes urbanos como calles, aceras, muros, puertas, y espacios naturales, revelando las texturas de los materiales que las componen. Por otro lado, muchas de ellas se presentan en serie, subdividiendo la imagen en diversas versiones de una misma fotografía, permitiendo observar el objeto captado desde diversas perspectivas, y a la vez, generando una nueva imagen que está dada por la suma de sus diversos fragmentos. Esta característica

⁴⁵ Esta estrategia se relaciona con la manera de trabajar de Goebbels y Díaz, en tanto sus procesos creativos son motivados por elementos extra musicales, mismos que influyen las obras en sus temáticas y formas de construcción sintáctica.

dota a las imágenes de una musicalidad que está dada por la sensación de ritmo que se presenta en la serie de fragmentos que las componen, elemento que permitió establecer diversas relaciones con los materiales sonoros desplegados en la obra. Por último, algunas de las fotografías presentan una movilidad producida por el modo en que se captó la imagen, logrando una sensación de acción en un elemento que es originalmente fijo, lo que también fue trasladado a los elementos musicales de *Esquinas*.

Del estudio detallado de las imágenes extraje los conceptos de “puntos de vista y de escucha”, “perspectivas”, “encuentros y desencuentros”, como detonadores de imágenes visuales, sonoras y sensoriales que movilizaron la creación de la obra. Estos conceptos los agrupé bajo la idea de “esquinas”, como metáfora de un espacio físico y simbólico que posibilita los puntos de vista, las perspectivas, y los encuentros y desencuentros. Una esquina tiene la doble condición de ser un lugar convergente y divergente donde las miradas se encuentran y se pierden en sus vértices; los caminos se unen y se separan; los movimientos se superponen; y los sonidos son filtrados por sus aristas. Y al mismo tiempo, una esquina puede representar un punto en conflicto, donde dos fuerzas se topan, detonando una disputa por el espacio común al encontrarse ambas energías.

Del mismo modo, el espacio físico al que alude el título de la obra es una frontera, un borde, un límite. Esta idea repercute en las fronteras disciplinares que están siendo visitadas en *Esquinas*. El proceso de creación llevado a cabo y su manifestación concreta mediante la realización escénica y el producto audiovisual resultante, transita y habita entre los medios materiales, disciplinares y contextuales que lo conforman. Entre el sonido y las imágenes; entre la música y el audiovisual; entre el concierto y la realización escénica. El lugar que ocupa *Esquinas* en tanto obra es el “entre”, entendido como un espacio de flujos energéticos, y de tránsitos de ida y vuelta entre herramientas y disciplinas.

Todas estas consideraciones respecto al concepto de “esquina” motivaron el desarrollo de la obra, definieron las estrategias de creación desplegadas en su composición, y condicionaron el tratamiento de los diversos medios que la conforman.

3.1.2. Desarrollo técnico

La obra *Esquinas* corresponde a un acontecimiento audiovisual, en tanto en su interpretación son convocadas una acción en vivo como lo es la interpretación musical en co-presencia de una audiencia, la difusión de una pista electroacústica en dos canales, y la proyección de video fijo. Cada uno de estos medios materiales y disciplinares fueron desarrollados en paralelo, en un proceso de creación que estuvo guiado por la retroalimentación constante dada por los traslados metodológicos y conceptuales entre los diversos medios que convergieron en su composición; y por la exploración de las diversas posibilidades de interacción intermedial, trabajando en torno a procedimientos técnicos que permitieran poner en obra las motivaciones conceptuales antes detalladas. De este modo recurrí a estrategias como sincronía, énfasis, textura, espacialidad, ritmo, dinámica, agógica, fundidos, entre otras, que fueron desplegadas en cada una de las relaciones entre los tres medios que conforman la obra.

El elemento visual fue trabajado en Adobe Premier, *software* de edición de video que permite el procesamiento y mezcla multicanal de imágenes. El relato visual fue desarrollado a través de diversas técnicas de edición y montaje de las fotografías originales: yuxtaposición, superposición, rotación, desplazamiento, *zoom in* y *zoom out*, y diversos tipo de fundido: a negro, cruzado, barrido, cortinillas. De esta manera se fue animando y otorgando movimiento a lo que en un principio correspondía a elementos fijos. Estas posibilidades técnicas, muy elementales en el proceso de edición de video, se convirtieron en las herramientas que utilicé para el desarrollo creativo del elemento visual en *Esquinas*.

El tratamiento del medio visual estuvo guiado por parámetros sonoros y musicales, por ser estos los ámbitos donde cuento con mayor dominio y experiencia creativa. Del mismo modo, la herramienta de trabajo en que se constituyó la interface de edición de video fue utilizada como si se tratara de un *software* de edición y mezcla de audio. Técnicas propias del procesamiento y montaje de audio como: corte, inversión, *loop*, *delay*, filtros, fundidos, entre otras, fueron trasladadas al medio visual. Esto dio lugar a un relato visual con una

marcada musicalidad, que puede ser observada en el comportamiento de las imágenes en el tiempo; su movimiento en el espacio; y sus cambios dinámicos y agógicos.

Por su parte, la pista electroacústica fue desarrollada en el *software* Logic Pro, y se trabajó exclusivamente a partir de muestras de sonido de flauta travesera. Tuve como premisa la búsqueda de los más diversos resultados sonoros a través de una fuente de sonido común: la flauta. De este modo, la pista acusmática transita entre un total reconocimiento de la fuente sonora y la transformación del sonido a un nivel que dificulte identificar su origen. Para esto recurro a técnicas como el micromontaje, que por medio del corte y yuxtaposición de muestras de sonido muy pequeñas modifican una o varias etapas de la envolvente del sonido: ataque, decaimiento, sostenimiento, y relajación; ecualización, acentuando o inhibiendo determinadas frecuencias; superposición de dos o más muestra sonoras; reiteración; fundido; aplicación de efectos, principalmente reverberación y *delay*; y la ubicación y el movimiento del sonido en el espacio estéreo.

Y en cuanto a la parte instrumental, ésta se fue desarrollando a la par de los procesos de creación visual y electroacústica. Este trabajo simultáneo en los tres medios que conforman la obra permitió que la parte de la flauta pudiera ser elaborada con una acabada precisión temporal y rítmica, a modo de producir diferentes momentos de sincronía y asincronía respecto a los demás materiales, y posibilitando la elaboración de diversas texturas sonoras y de una serie de fundidos entre la flauta y la electroacústica. La escritura de la sección de la flauta se desarrolló en un comienzo de manera manuscrita, con diversos borradores, y luego se digitalizó en Finale, *software* de edición de partituras, lo que permitió generar un archivo Midi que pudiera ser probado en conjunto con los demás medios, a modo de ensayar las diversas estrategias de creación desplegadas.

El proceso de creación en paralelo permitió que los diversos materiales fueran probados a través de la inserción de borradores de las pistas de audio en el software de edición de video, y de ensayos de las pistas de video en la plataforma de trabajo sonoro. De esta manera se ensayaron los diversos vínculos establecidos entre los medios, y se tuvo la

oportunidad de verificar el funcionamiento de las relaciones intermediales desplegadas, y de ajustar las sincronías temporales, dinámicas, agógicas y/o espaciales.

3.1.3. Estrategias de creación

En términos formales, *Esquinas* presenta una estrategia de creación general respecto al tratamiento de cada uno de los materiales en el plano temporal y la manera en que se relacionan con los otros medios, la cual consiste en una progresión cromática entre el negro y el color en las imágenes, y en la complementariedad o exclusividad de los medios sonoros en diversas secciones de la obra. Los modos de administrar los medios en el tiempo y las formas de convergencia, dan lugar a una estructura donde es posible identificar dos grandes secciones, siendo la primera sección (A) la que abarca desde segundo 0' hasta el minuto 4'20" (cc. 1 – 66); y la segunda sección (B) la que comprende desde el minuto 4'20 hasta el minuto 8'00" (cc. 66 – 120).

La división estructural está dada, en primer lugar, por el hecho de que en el minuto 4'20" (c. 66) se retoma el negro en la imagen. El negro ocupa en la primera sección de la obra parte importante de las imágenes. Existe en esta primera sección un tránsito gradual desde el negro hacia el color. Lo que ocurre en el punto de división formal es que se retoma el negro abandonado en el transcurso de la primera sección, lo que es posible observar como una característica visual que pasa a tener una importancia trascendente a nivel de la estructura de la obra.

En cuanto al sonido, en el mismo punto de la obra, la pista electroacústica se silencia y queda sólo la flauta por un período largo (cc. 66 – 88), situación nueva dentro de la obra y que ocurre por única vez. Claramente esta situación particular establece un punto de inflexión en cuanto a lo que se venía desarrollando en la primera sección de la obra, que en su mayoría consistió en un permanente diálogo y complementación de la electroacústica con la flauta y viceversa.

En lo que respecta a la estructura interna de cada una de las secciones, es posible observar la primera de ellas (A) como una unidad continúa que, en términos de la imagen, transita desde el negro hacia el color con un creciente dinamismo en el movimiento y ritmo visual; y en cuanto al sonido, corresponde a una sección en que la electroacústica y la flauta se complementan en la construcción del relato sonoro, donde por momentos el protagonismo lo tiene la electroacústica y en otros lo tiene la parte de flauta.

Por su parte, la segunda sección (B) presenta dos secciones internas (b^1 y b^2) que están dadas por los materiales sonoros que hacen parte de ella. En b^1 (4'20" – 5'48"; cc. 66 – 88) está presente exclusivamente la flauta, y en la imagen se condensa el tránsito desde el negro hacia el color similar al de la sección A. En lo que respecta a b^2 (5'48" – 8'00"; cc. 88 – 120), la electroacústica y la flauta vuelven a compartir el espacio sonoro y se complementan recíprocamente, y en la imagen se produce un tránsito inverso al de A o b^1 , donde se transita desde imágenes dinámicas en color a imágenes estáticas en blanco y negro, y hacia el final, únicamente al negro. Esto representa un cierre circular en la obra, donde se regresa al punto de partida: el negro estático.

En la creación de este relato intermedial, se disponen diversas estrategias de convergencia de lo sonoro con lo visual, y viceversa, entre las cuales se destacan las siguientes:

- Sincronía: 44" – 45", c. 12. Los impulsos sonoros y visuales son coincidentes, generando un movimiento simultáneo y complementario de los elementos puestos en obra.

- Asincronía: 5'27" – 5'30, cc. 82 – 83. El ritmo de los cambios en las imágenes no coinciden con el ritmo de lo sonoro, se establecen así movimientos independientes entre ambos elementos.

- Énfasis: 6'32" – 6'39", cc. 99 – 101. Imagen y sonido presentan una sección de movimientos muy rápidos que no sólo están en sincronía, sino que se enfatiza lo agitado del fragmento mediante la acentuación que cada elemento realiza respecto del otro.

- Anénfasis: 7'30", c. 113. La flauta, tocando *whistle tones*, se silencia en el momento que lo visual nos presenta una imagen. Funciona por contraste, en vez de complementarse, se deja espacio para que cada ambos se presenten por separado. De fondo se escucha la

electroacústica, que presenta un hilo de sonido que poco a poco va desapareciendo, como un eco de lo que fue.

En cuanto a los medios sonoros puestos en obra, en *Esquinas* recurro a diversas estrategias composicionales que operan en las relaciones entre los medios sonoros y el medio visual. Convergen aquí dos medios disciplinares distintos, dando como resultado la conformación de significantes complejos, compuestos por materiales de diversas disciplinas, que a su vez generan unos posibles significados exclusivos de la fusión de estos materiales, y que no se podrían encontrar en cada una de las disciplinas por separado. A continuación se exponen las principales estrategias utilizadas en *Esquinas* que operan en esta dirección.

Neomadrigalismos

Este recurso consiste en la premonición del contenido semántico de un material textual, visual, escénico, que, presentándose de manera anticipada en el elemento sonoro, realiza una proyección temporal, una visión hacia el futuro⁴⁶. En *Esquinas* es posible observar esta estrategia en el vínculo música – imagen, donde el medio sonoro adelanta un gesto musical que más avanzada la obra se presentará como característico de un material visual en particular. Un claro ejemplo de este recurso se encuentra en el minuto 3'15", c. 50. En la imagen se presenta de manera velada la imagen de unas líneas de tren, y en la flauta se presenta el siguiente motivo:

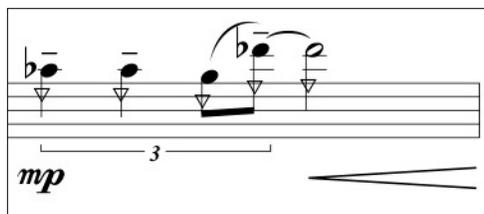


Imagen 5: *Esquinas*, c. 50.

⁴⁶ En *Las Brutas*, Díaz recurre a este recurso en diversos momentos de la obra, instalando por medio del sonido una atmósfera o contenido conceptual traducido a lo sonoro, que luego será presentado por otros de los medios que conforman la obra.

Más adelante en la obra, en el minuto 4'23", c. 67, se recurre al mismo motivo en la flauta mientras en la imagen vemos nuevamente las líneas de tren, ahora de manera más nítida que en su primera aparición. El motivo en la flauta presenta una variación tímbrica respecto al original, ya que esta vez se presenta una 8ª abajo y con sonido normal, sin *soffiato* (sonido con aire) como en el c. 50:

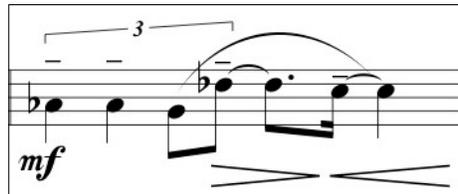


Imagen 6: *Esquinas*, c. 67.

Se observa aquí la recurrencia de un motivo en la flauta que está íntimamente ligado a una imagen, y que en las dos apariciones que tiene en la obra, ambos elementos se presentan juntos. En la primera aparición ambos elementos lo hacen de manera velada: la imagen se visualiza tímidamente tras un continuo azul, y el motivo musical es interpretado con aire en la flauta, lo que lo hace menos claro, junto con el hecho de que es complementado por la electroacústica. Por su parte, en la segunda aparición, la imagen transita desde ser velada por una textura gris, como nostalgia de su estado original, a una nitidez 100%, y el motivo sonoro es presentado con sonido normal y sin presencia de electroacústica, lo que le otorga total nitidez, al igual que la imagen.

La rítmica ternaria del motivo musical responde a una interpretación libre del sonido icónico con que se suele identificar la marcha de un tren. Esta elección de recurso rítmico en la conformación del motivo responde a la convergencia de medios materiales, donde ambos ponen en obra sus características físicas y sus connotaciones de significado, condicionando las decisiones que se toman sobre el uso de los elementos, y a su vez, generando un posible significado nuevo y exclusivo del vínculo intermedial.

Recursos sonoros de raíz visual

Entiendo este recurso como la capacidad de un sonido de representar un elemento extra-musical, en este caso proveniente de la imagen en tanto portadora de un contenido conceptual. En *Esquinas*, en el 2'53" – 2'58", la electroacústica reconstruye con muestras de la flauta un gesto sonoro similar al de un pájaro. Esta reconstrucción tiene lugar en ese punto de la obra por la libre interpretación que se hace de la imagen, en donde se muestran una serie de variantes de una flor en movimiento, y en una de ellas, la de la fila 2 columna 3, se ve una imagen similar a la de un ave. Esta construcción de significado de la imagen se traslada al medio sonoro a través de la representación de un elemento visual en la electroacústica, constituyéndose de esta manera en un recurso de tratamiento del sonido que está condicionado por las características materiales y conceptuales de las imágenes que forman parte de la obra⁴⁷.

Melodía de timbres

Recurso instrumental desarrollado durante el siglo XX en la música de tradición escrita, y que consiste en una variación tímbrica de un mismo sonido, generando de esta manera una diversidad ya no de alturas, sino que de sus condiciones físicas. En la sección b¹ de *Esquinas*, se encuentran dos fragmentos que corresponden a este recurso. El primero de ellos se presenta entre los compases 68 y 75 en la flauta, donde se recurre al cambio de digitación como recurso instrumental. Este recurso consiste en emitir una misma nota a través de diferentes posiciones en el instrumento, provocando leves variaciones en el timbre y la afinación de las alturas.

⁴⁷ Esta estrategia encuentra resonancia con diversos procedimientos llevados a cabo por Goebbels y Sigal, donde realizan una serie de traducciones de elementos escénicos y visuales a medios sonoros, estableciendo de esta forma diversos traslados entre medios.

The image shows a musical score for a piece titled 'Esquinas'. It consists of two staves of music. The first staff begins at the 4:20 mark, measure 66. It features a triplet of eighth notes and a 'cambio de digitación' (change of fingering) marking. The second staff begins at the 4:32 mark, measure 69. Both staves are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Imagen 7: *Esquinas*, cc 66 – 70⁴⁸

La utilización de este recurso responde a la necesidad de simular la presencia de dos elementos sonoros complementarios. En toda la sección A se estuvo en presencia tanto de la electroacústica como de la flauta. Ahora, en b¹, cuando ya no está presente la electroacústica, el cambio de digitación es puesto en obra como un recordatorio de la dualidad sonora característica de A.

De la misma manera que el cambio de digitación, se recurre a la técnica de extendida de la flauta que posibilita la emisión de sonido en el instrumento junto con la voz cantada (cc. 77 – 85), con el fin de suplir en b¹ la ausencia de la electroacústica, que en las otras secciones cumple el rol de complementar el ámbito sonoro de la flauta. Esta técnica extendida utilizada en los instrumentos de aliento como la flauta, flauta de pico y clarinete, altera el timbre tanto del instrumento mismo como de la voz. Ambos elementos se distorsionan respecto a sus características naturales al producir dos sonidos distintos a través de una misma fuente de emisión sonora, produciendo una especie de zumbido en el sonido resultante. De ahí el nombre con que se le identifica en inglés: *humming*.

⁴⁸ <https://n9.cl/fsxp>

The image shows two staves of musical notation. The top staff, starting at measure 76, is marked with a timecode of 5:00. It features a melodic line with various note values, slurs, and a triplet of eighth notes. Below the staff, the word 'Voz' is written. The bottom staff, starting at measure 79, is marked with a timecode of 5:12. It also features a melodic line with slurs and triplet markings. The notation is in a single system with a key signature of one flat.

Imagen 8: *Esquinas*, cc. 76 – 81⁴⁹

Ambos recursos, cambio de digitación y *humming*, son generados sin un correlato directo con la imagen. No hay sincronía ni énfasis entre sonido e imagen, sino que lo que los vincula es por un lado la referencia que se hace a la sección anterior al generar ámbitos sonoros paralelos a pesar de existir una fuente exclusiva de emisión sonora: la flauta (y la voz del intérprete), en vez de las dos fuentes sonoras presentes en A. Y por otro lado, ambos recursos sonoros generan en la música una especie de espejo de sí mismo, poniendo en obra lo que generalmente está detrás del sonido: otras posibilidades de emisión del mismo sonido (cambio de digitación), y la voz, elemento orgánico de la persona a cargo de la interpretación instrumental. Esto se relaciona con la imagen al observar que en ella se presentan fragmentos de fotografías (5'05" – 5'30"), que no son mas que eso, fragmentos de algo que está más allá de esas imágenes, que está detrás de ellas, y que a su vez, estos fragmentos ocupan su lugar⁵⁰.

Heterofonía

Este recurso consiste en la ejecución de una monodia por medio de más de una voz instrumental⁵¹. En este caso, estas voces corresponden a la flauta y la electroacústica. En el

⁴⁹ <https://n9.cl/wt0a>

⁵⁰ Estos recursos encuentran resonancia con estrategias desplegadas en *Titus* y *Being in the sounds*, donde se amplía el número de voces, se modifica el timbre, o se crea uno nuevo a partir de la fusión de varias fuentes instrumentales.

⁵¹ Estrategia directamente influida por la obra de Díaz, donde recurre a este recurso de manera habitual, con el objetivo de modificar las texturas sonoras que hacen parte de la obra.

3'26" – 3'32", cc. 52 – 53, se presenta un sol sobre agudo en la flauta con una duración de 6 tiempos, el cual es en primer lugar complementado por la electroacústica, y luego reemplazado por ella, continuando la electroacústica con el motivo sonoro comenzado por la flauta, y dando lugar a una sección exclusiva de la electroacústica sin la presencia de la flauta. El efecto sonoro es de amplificación dinámica y diversificación tímbrica de la flauta. Esta heterogeneidad de medios sonoros para una misma línea melódica genera en el ámbito visual la fusión de 2 imágenes (3'26" - 3'32"), que luego dan lugar a una única imagen por cuadro, como representación de la exclusividad de la electroacústica en el ámbito sonoro (3'33").

Imagen 9: *Esquinas*, cc. 51 – 59⁵²

El aspecto performativo de la obra, el cual le indica al intérprete que mantenga siempre su instrumento en posición de ejecución, dota de una teatralidad a la realización escénica que busca generar una total complementación entre la sección electroacústica que se escucha en este fragmento de la obra, y el intérprete en silencio con el instrumento en posición de continuar ejecutando la obra. Ambas fuentes, electroacústica y flauta son difundidas por los altavoces, por lo que la posición de ejecución del intérprete y su instrumento plantea la interrogante por lo que se está escuchando. Si bien es posible tener claridad a nivel auditivo que en ese momento la fuente sonora es la electroacústica y no la flauta, la acción del intérprete afirma la idea de que ambas fuentes sonoras están en función de complementariedad de una respecto de la otra durante toda la obra, a excepción de la

⁵² <https://n9.cl/06qb5>

sección b¹, que como ya se expuso, silencia a la electroacústica y deja en solitario a la flauta. En dicha sección, la flauta, por medio de técnicas extendidas muy precisas como cambio de digitación y *humming*, se encarga de suplir la ausencia de su voz complementaria.

3.1.4. Musicalidad audiovisual

Una estrategia de creación general dispuesta en el proceso de composición de *Esquinas*, es el tratamiento del medio visual y su interrelación con el medio sonoro a partir de una serie de parámetros sonoros como textura, articulación, dinámica, y agógica. Estas formas de combinación, tratamiento, y administración en el tiempo, propias de los materiales sonoros en la música, fueron trasladadas al ámbito audiovisual, estableciéndose como herramientas del trabajo creativo intermedial. Al tener su origen en el campo de la música, estas estrategias otorgan al medio visual una musicalidad dada por su composición y comportamiento en tanto materiales sonoros, y al mismo tiempo, se establecen en metodologías de trabajo creativo que repercuten en las formas de convergencia de los medios disciplinares desplegados en la obra⁵³.

Es posible observar la musicalidad en el medio visual en particular, y en el acontecimiento audiovisual en general. Es decir, esta estrategia se aplica tanto en el plano horizontal que representa el relato visual, como en el plano vertical constituido por la convergencia de los tres medios convocados en su creación. En el ámbito de la imagen, se recurre a diversas texturas como polifonía (3'42'' - 3'48''), donde coexisten dos correlatos visuales con diferentes rítmicas que se complementan; monodia (0'52' - 1'02''), con un único elemento visual que se desplaza por el espacio de la imagen; y homofonía (6'42 - 6'56'), conformado por dos imágenes distintas que complementan el campo visual con una misma rítmica.

Junto a lo anterior, el medio visual es tratado a partir de articulaciones musicales como staccato (6'33'' - 6'36'') y ligado (3'03'' - 3'35''). Dinámicas sonoras como *f* o *p*, y toda la

⁵³ La musicalidad encuentra clara resonancia con las estrategias implementadas en *Luminico* o *Las Brutus*, y con los recursos escénicos que adoptan condiciones musicales en *Stifters Dinge*.

escala de variantes, que son trasladadas al medio visual en cuanto a su nitidez (7'26'') u opacidad (7'51'') respectivamente. Y cambios agógicos, que se refieren a la variación de velocidad de los materiales dispuestos en obra, siendo un ejemplo de ello el acelerando que se presenta en la imagen entre el 6'06'' y el 6'10''.

Por su parte, en el plano vertical, es decir en la suma de medios que conforman la obra, también es posible observar un tratamiento general que responde a parámetros sonoros. Un ejemplo de ello se encuentra en el comienzo de la obra, entre el 0'00 y el 0'34'', donde el protagonismo está puesto en los medios sonoros, mientras que el relato visual acompaña y enfatiza los gestos desplegados por la electroacústica y la flauta, estableciéndose de esta manera una textura de melodía acompañada, donde un elemento está en relación de dependencia con el otro⁵⁴. Del mismo modo, entre el 6'36 y el 6'40'' se despliega una textura de homofonía, donde cada medio: video, electroacústica y flauta, presentan materiales con una misma rítmica. Un tercer tipo de textura se presenta entre el 2'44' y el 3'00'', donde, por medio de un tratamiento polifónico, los tres medios presentan materiales y rítmicas independientes que complementan el total audiovisual.

Por último, y al igual que en el ámbito exclusivo del medio visual, en el plano vertical se recurre a diversos tipos de articulaciones, dinámicas y agógicas, que están en función de dar movilidad a los elementos desplegados; generan puntos de convergencia y divergencia; determinan la estructura interna de la pieza a través de puntos de reposo y de zonas de impulso; y colaboran en la creación del relato general de la obra. Esto responde a un proceso de creación guiado por parámetros sonoros, que han influido en el tratamiento de cada uno de los medios en particular, y de la convergencia de ellos en la obra en general.

⁵⁴ Manteniendo las distancias temáticas y estéticas, el ensamble *Lumínico* presenta en *Espectro* un tratamiento similar en cuanto las imágenes reaccionan a los impulsos sonoros, y están en directo correlato como el medio musical.

3.2. *Titus*, proceso de creación de un acontecimiento escénico



Imagen 10: *Titus*, fotografía por Gerardo Castillo – Isóptica.

3.2.1. Antecedentes

*Titus*⁵⁵ es una ópera de cámara en un acto inspirada en *Titus Andronicus* de William Shakespeare. El equipo de creación de esta obra estuvo constituido por Carla Romero, Didanwee Kent, Catalina Pereda y por mí en la adaptación dramaturgica y la confección del

⁵⁵ Registro completo función de estreno: <https://n9.cl/3stg> Partitura disponible en: <https://url2.cl/mKpEN>

libreto; Carla Romero en la dirección de escena; y quien suscribe a cargo de la composición musical. La ópera consta de 1 preludio y 19 escenas, y está compuesta para cantantes, actores, ensamble de cuerdas, alientos, percusión y teclado, y electroacústica⁵⁶.

El libreto de la ópera mantiene el argumento central del texto original, sus hitos y personajes principales, al mismo tiempo que incorpora textos originales que cuestionan la obra de Shakespeare y que ubican la nueva obra en un contexto contemporáneo: México 2017.

Si se recuerda la obra *Titus Andronicus* de Shakespeare, se trata de un drama dividido en cuatro actos protagonizada por Titus, general romano, y por Tamora, reina de los godos. A partir de estos dos personajes principales, enemigos entre sí, y las pasiones y lealtades que cada uno de ellos despiertan entre sus familias y pueblos, se desatan actos de gran violencia en el transcurso de la obra, dando cuenta de un estado romano fallido, en decadencia, y de un desprecio por la vida humana, por el cuerpo, y en particular por el cuerpo de la mujer, que hacen que la obra de Shakespeare sea totalmente (y lamentablemente) contingente hasta nuestros días.

El argumento de este drama shakespereano comienza con un estado de Roma acéfalo tras la muerte del emperador. Los dos hijos de éste, Saturnino y Bassiano, se disputan el trono e intentan convencer al pueblo de ser cada uno de ellos el más apto para suceder a su padre. Es en este contexto de conflicto político que el general romano Titus regresa victorioso tras la guerra contra los godos. A pesar de la victoria, Titus carga consigo los cuerpos de numerosos de sus hijos muertos en el campo de batalla. Al mismo tiempo, como botín de guerra, trae a varios prisioneros enemigos, entre ellos Tamora, reina de los godos, y sus hijos Alarbo, Chirón y Demetrio. A modo de honrar la memoria de sus hijos muertos, Titus ordena el sacrificio de Alarbo, hijo primogénito de Tamora, desoyendo las súplicas de ésta. Dicho sacrificio desatará múltiples actos de venganza entre ambos bandos.

⁵⁶ 8 cantantes: 3 sopranos, 3 tenores y dos barítonos; 3 actores; ensamble instrumental de 8 músicos: clarinete, corno francés, percusión (marimba, gran cassa, caja, platillos), acordeón/piano, 2 violas, violoncello y contrabajo; y electroacústica sobre soporte en dos canales.

El pueblo de Roma propone a Titus asumir el trono del imperio, a lo que el general romano se niega por considerarse viejo y cansado para tal responsabilidad. En su lugar, propone a Saturnino, hijo primogénito del emperador, para ocupar el trono vacante. El pueblo cede al deseo de Titus y nombra a Saturnino como nuevo emperador de Roma. Este último, a modo de agradecimiento hacia Titus, escoge por mujer a Lavinia, única hija del general romano. Bassiano se opone a la elección de su hermano emperador, por estar comprometido desde antes con Lavinia, y recibe el apoyo de Mucio, hijo de Titus, quien intenta defender a su hermana, por lo que es asesinado a manos de su propio padre por considerar que su hijo lo ha traicionado al no respaldar las decisiones políticas recién tomadas.

Ante esto, Saturnino se siente ofendido por Titus y su familia entera, por lo que se desvincula de ellos escogiendo por mujer a Tamora. Quien antes fuera prisionera, se convierte así en emperatriz de Roma, lo que la empodera para planificar macabros actos de venganza en contra de Titus. Para esto cuenta con el apoyo de Aarón, su amante moro, quien es el autor intelectual de las sangrientas acciones que se desatan a continuación.

Con el fin de celebrar la unión de Saturnino y Tamora, se organiza un día de caza en el bosque, lo que se transforma en el escenario ideal para que Chirón y Demetrio venguen el sacrificio de su hermano. Es así como asesinan a Bassiano y violan y mutilan la lengua y las manos de Lavinia. Lo brutal de este acto hace enloquecer a Titus, y desata una escalada de violencia que culmina con el general romano asesinando y convirtiendo la carne de Chirón y Demetrio en un pastel, que es dado de comer a la madre de éstos. Luego de consumir su venganza, Titus asesina a su propia hija por no poder seguir soportando la deshonra que significó su violación, y mata a Tamora. Saturnino a su vez cobra la vida de Titus, y por su parte Lucio, único hijo de Titus sobreviviente de esta tragedia, asesina al emperador Romano.

Tras esta seguidilla de violentos actos de venganza, Lucio se encuentra ante el pueblo jurando reorganizar el estado para cuidar que actos semejantes no vuelvan a ocurrir en el futuro, al mismo tiempo que ordena las peores represalias en contra de Aarón, autor intelectual de los males de la familia de Titus. Con ello reproduce el ánimo de venganza y

violencia que desató tal crisis en el estado romano, y da cuenta de que no se ha aprendido la lección a partir de los terribles hechos acontecidos.

3.2.2. Proceso de transposición

Entendiendo que la ópera *Titus* es una obra musical que nace del texto dramático de Shakespeare, lo que aquí se estaría presentando es un caso de transposición en los términos de Juan Miguel González Martínez⁵⁷. Este concepto es definido como “la transformación de una obra literaria en una obra musical, normalmente de música vocal” (González, 2009, p. 260). Apoyándose en las ideas de Gerard Genette, González Martínez plantea dos características fundamentales de la transposición: a partir de un *hipo-texto*: la obra de Shakespeare, nace un *hiper-texto* basado en el primero: la ópera *Titus*. Ésta última se constituye entonces como un objeto artístico nuevo, donde confluyen e interactúan elementos tanto del texto base, como aquellos que son aportes exclusivos de los nuevos medios puestos en obra: música, escena, vestuario, iluminación⁵⁸.

Como mencioné en un principio, la ópera *Titus* mantiene en su libreto⁵⁹ el argumento central y los personajes principales de la obra original descritos en los párrafos precedentes. Al mismo tiempo, y como parte del ejercicio de transposición, la ópera incorpora citas de la conferencia “Titus Andronicus”⁶⁰ de Emma Smith, académica de la Universidad de Oxford, y textos originales, que sitúan la obra en un contexto contemporáneo.

Es así como la ópera se inicia con un preludio que cuenta con un texto original. Esta escena es protagonizada por Tamora y Lavinia, en representación de los dos clanes en disputa en la obra shakespereana. Ambas mujeres, víctimas cada una de la violencia de sus enemigos, anticipan lo que será la disputa principal en la obra: el deseo de justicia y la sed de venganza.

⁵⁷ Noción que se deriva de las reflexiones del lingüista Roman Jakobson quien propone el concepto de Transposición intersemiótica como la traducción “de un sistema de signos a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura.” (Jakobson, 1959, p. 69).

⁵⁸ En el caso de *Las Brutas* también se presenta una transposición, donde la obra de original de Radrigán es un *hipo-texto*, del cual nace el formato audiovisual dirigido por Díaz, el cual corresponde a un *hiper-texto*.

⁵⁹ Disponible en: <https://url2.cl/IkA3h>

⁶⁰ <https://podcasts.ox.ac.uk/titus-andronicus>. Recuperado el 11 de mayo de 2018.

Tamora: Matan por diversión como yo mataría a una mosca.

Lavinia: Mis pestañas
azotarán sus espaldas por las noches
y las heridas se dejarán ver.
¿Dónde estaban?

Tamora: ¡Andrónico!
No manches de sangre tu tumba.

Lavinia: No conozco ni gracia ni piedad de mujer.

Tamora: ¿Quieres aproximarte a la naturaleza de los dioses?

Lavinia: La rabia saldrá como espuma de mi boca como lava de volcán.

Tamora: La dulce piedad es la verdadera grandeza.

Lavinia: ¿Dónde estaban?

Tamora: ¿Dónde estaban cuando rogué por la vida de mi hijo?

Lavinia: La dulce piedad es la verdadera grandeza.

Tamora: Borraré de la tierra a tu raza y familia.

Lavinia: Mátame con tu propia mano.

Tamora: Húndete.

Lavinia: Arrójame.

Tamora: Sálvate.

Lavinia: Apiádate.

Tamora: Hoy Roma huele a cuerpos en la basura.

Lavinia: Que la destrucción caiga.

(Romero, Kent, Pereda, Eisner, 2017, p. 2 - 4)

A modo de quiebre narrativo, como equipo creativo propusimos este preludeo extra shakespereano, donde los personajes exponen su dolor ante los crímenes de los cuales han sido víctimas, teniendo una función premonitoria de la tragedia que se sucederá a continuación. Sin aún ser presentados, la audiencia se encuentra desde el preludeo con estos personajes en disputa, siendo introducidos en el ambiente de conflicto que se desarrolla en la obra.

La frase final del preludio: “Que la destrucción caiga” es una cita del texto original. Es, de hecho, la última frase que pronuncia Lavinia antes de ser violada y ultrajada por Demetrio y Chirón. En la ópera, al escucharla nuevamente en el desarrollo de las escenas, y conociendo el contexto trágico en que es emitida, tiene un efecto de resonancia⁶¹ respecto del preludio, dotando de un sentido trágico aquella frase final que se encontraba descontextualizada en su primera aparición. En el preludio, con esa frase Lavinia da paso a la tragedia que es la obra en su totalidad, mientras que en la escena 11, la cual precede a su violación, con esa frase Lavinia da paso a su propia tragedia.

Estos mismos personajes protagonizan la escena 11, donde se enfrentan en tanto mujeres que han sufrido pérdidas dolorosas: Tamora la muerte de su hijo, y Lavinia la muerte de su prometido. Esta disputa, y la falta de piedad de Tamora ante la inminente violación y ultraje de Lavinia, fue amplificadas en el libreto con palabras extra shakespereanas, recurriendo a un lenguaje coloquial, a modo de situarla en una temporalidad y espacialidad socio cultural reconocible:

Tamora: ¡Basta mosca muerta!

Lavinia: ¡Ciruela seca!

Tamora: ¡Monja!

Lavinia: ¡Cáncer de útero!

Tamora: ¡Mojigata!

Lavinia: ¡Pan añejo!

Tamora: ¡Perra con sífilis!

Lavinia: ¡Perra envenená!

Tamora: ¡Beata!

Lavinia: ¡Zorra!

⁶¹ En términos físicos, la resonancia produce que ciertos armónicos de un sonido fundamental se oigan con mayor intensidad, al amplificarse las características del sonido por las cualidades materiales de la fuente de emisión. Si trasladamos esta idea a un plano poético, es posible observar cómo “las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida” (Bachelar, 2016, p. 12), y puede ser comprendida como “ese flujo de las imágenes nómadas que viaja incesantemente en el tránsito de un medio a otro, encontrando distintas estaciones en el tiempo en las cuales habitar” (Kent, 2016, p. 137).

Tamora: ¡Zancuda!

Lavinia: ¡Viuda negra!

Tamora: ¡Güera sin chile!

Lavinia: ¡Bestial criatura!

Tamora: ¡Santurrona!

(Romero, Kent, Pereda, Eisner, 2017, p. 12 - 13)

En la escena siguiente, la número 12, luego de la violación y mutilación de Lavinia, se presenta por segunda vez en la obra material que no es parte del original. En ese momento entra a escena un “especialista” anglófono conocedor de la obra de este clásico inglés, quien adopta el gesto de dictar una conferencia. Dicho especialista se pregunta:

Why does tragedy give pleasure? What kind of people are we that we enjoy and in some parts of the play find ourselves laughing at limbs being severed, sons being murdered and as a centerpiece, a woman mute and mutilated? What is tragedy? (Romero, Kent, Pereda, Eisner, 2017, p. 13)

Estas preguntas son al mismo tiempo un cuestionamiento a los espectadores, que, sentados en las butacas del teatro, son re-movidos de su actitud de simples observadores. El especialista los interpela en tanto testigos y cómplices de los brutales hechos de violencia escenificados frente a ellos, que a su vez funcionan como metáfora de la violencia que nos rodea actualmente como sociedad, en particular en el contexto mexicano actual.

Sin plantearlo explícitamente, el especialista está situando la obra en el día de hoy, y dando una opinión crítica sobre la actitud pasiva de la audiencia ante los hechos sucedidos.

Uno de los mecanismos más perturbadores de la obra original es la manera en que objetiviza a Lavinia y la silencia. Al describir sus heridas coloniza el cuerpo femenino, niega su coherencia humana y en lugar de eso, la convierte en un objeto seccionado, anatomizado, partido en pedazos. ¿Qué tan

responsables son los personajes de sus propias tragedias? Die, die Lavinia and with thy shame thy father sorrow.

Lavinia se convierte en el sórdido objeto de la mirada voyerista del espectador. (Eisner, Kent, Pereda, Romero, 2017, p. 13)

Un último momento extra shakespeareano se presenta en la escena 16. Nuevamente entra a escena el especialista, ahora en compañía de una niña que no sólo es una representación libre del nieto de Titus de la obra original, sino que también forma parte del público y representa la conciencia que estos actos deben provocar en la audiencia de cara a las expectativas de futuro que se pueden tener hoy en día ante tal escenario de violencia. Continuando con los cuestionamientos planteados en la primera aparición del especialista, éste se pregunta:

¿Quién es el autor de todo esto? A quién se le ocurre repetir las demencias de un señor llamado William Shakespeare que nos dice a cada rato que somos unos monstruos, unos perros teniendo sexo. ¿Qué es esto: un matadero o una obra de arte? (...) ¿Quién quiere hablarnos de godos y romanos cuando aquí hace muchos imperios que sufrimos de esos poderes? (Romero, Kent, Pereda, Eisner, 2017, p. 16)

En esta escena, y de manera más directa, el especialista rompe el transcurso narrativo de la obra, y pone en marcha un nivel discursivo crítico ante el hecho de seguir representando tragedias de un pasado y contexto cultural ajeno al local. Es explícito al afirmar: “cuando aquí hace muchos imperios que sufrimos de esos poderes”, haciendo directa alusión a la realidad local pasada y actual.

Por su parte la niña, portadora de la esperanza ante el panorama de caos y violencia reinante en Roma, es puesta en obra como una vida que no debería estar ahí, que no merece ser testigo de aquella violencia.

Especialista: ¿Quién quiere decirte hija mía que el mundo no ha cambiado?
¿Quién quiere decirte algo tan cruel y hacerte chiquitita para que no lo intentes?
Niña: Yo no soy la paz. Soy la poco vergüenza de la civilización. Yo nací de colores, con flores en el pelo y rabia en los dientes. Nací para ganar las guerras, con hijos en las caderas. Nací en una cama de maíz, volando en el árbol de la vida. Y eso quiero, ser abeja reina, colibrí bailarín y coyote feroz. Nunca más seré piel de gallina, ni miedo caminando, ni noche fatal en la Ciudad de México. Soy la luna sin guardaspaldas, sin hora de llegada. Mi mejor deseo, mi único deseo: caminar, caminar, caminar hasta la paz. Soy una niña, digna ciudadana de una ciudad habitada por la humanidad humana. Nací colibrí bailarín y así me quiero morir, con alas. (Romero, Kent, Pereda, Eisner, 2017, p. 17)

Por medio del cuerpo y la voz de la niña, se contextualiza la obra de manera directa en la realidad del país y se alude a problemáticas actuales: violencia, género e inseguridad. Si bien los símbolos expuestos en el texto son característicos de México: maíz, coyote, árbol de la vida, etc., es posible extrapolar la realidad de esta niña a muchos otros contextos actuales de violencia. Los elementos que hacen directa alusión a México responden a la necesidad de situar la obra en el lugar en que está siendo producida y presentada, a modo de expresar una opinión crítica y dar cuenta de las motivaciones que dieron lugar a la realización de ésta.

Un elemento que forma parte de la *transposición* que representa la ópera *Titus* respecto del drama original de Shakespeare, y que se constituye en un elemento de gran importancia en el *hiper-texto*, es la personificación de Titus en un cuerpo de mujer. El general romano de la obra original se mantiene hablando en masculino, pensando y actuando como hombre, sólo que ahora es puesto en escena en un cuerpo y voz de mujer. La ópera disloca así la mirada del poder al instaurar un cuerpo femenino como protagonista.

Con esta transformación, se consigue que los personajes principales de la ópera sean todos cuerpos femeninos: Titus, Tamora, Lavinia, y la niña. Las dos fuerzas de poder que representan Titus y Tamora se emparentan por el rasgo de género, problematizando el rol de víctima y victimaria de la mujer a lo largo de tiempo. Tanto el general romano como la reina

de los godos son por momentos víctimas, y en otros, victimarias. Ambos personajes sufren por la pérdida de sus hijos, así como también promueven terribles actos de venganza; protegen a sus seres queridos con pasión mientras ejercen el poder con tiranía; se muestran tiernos y bondadosos con sus familias al mismo tiempo que contra sus enemigos cometen crímenes salvajes. Las contradicciones de estos dos personajes principales son potenciadas en la ópera por el hecho de compartir una característica tan definitoria como lo es el género. La obra pone con este fin estratégicamente a dos sopranos en escena, luchando entre sí por la protección de sus familias y la sed de venganza.

La ópera desplaza con ello el rol protagónico del hombre, prescindiendo de la masculinidad como potencia movilizadora, y estableciendo en lo femenino el foco de atención. Es así como la gran víctima de la obra es Lavinia, única hija de Titus, y sobre quien se cometen terribles ultrajes. El cuerpo femenino representa, a través del personaje de Lavinia, el desprecio por el otro, por todo aquél que sea distinto en tanto género, raza o condición social. Este cuerpo se viola y ultraja por estar al servicio de los placeres de los hombres; por ser débil; distinto; ajeno. La propia Tamora incita a sus hijos en este sentido: “Mientras más la ultrajéis, tanto más los amará su madre” (Kent, Pereda, Romero, Eisner, 2017, p. 17).

La ópera realza el rol de Lavinia incluso por ser ella el objeto de deseo del emperador y de su hermano; es por ella que Titus mata a otro de sus hijos ante la deshonra que significó no ser entregada por mujer al emperador; sobre ella se cometen los actos de violencia más brutales, mismos que no se muestran en escena por la imposibilidad de escenificar tal horror, resultando incluso más perturbador imaginárselos. Para Titus, la vergüenza que significa el ultraje de su única hija lo lleva a sacrificarla con sus propias manos. Lavinia, el cuerpo joven, puro, virgen, se convierte, al igual que en el drama de Shakespeare, en víctima tanto de la violencia de los enemigos de su familia, como del honor que su padre guerrero debe mantener en alto.

Ya se dijo que, si bien en un orden menos explícito, el otro personaje que experimenta una transformación de género en la ópera respecto de la obra original es la niña. Podrá

recordarse que en la obra de Shakespeare se presenta un personaje que corresponde al nieto de Titus, y que representa la esperanza en las nuevas generaciones para un futuro mejor, en el cual se haya aprendido de los errores y horrores del pasado. En la ópera este personaje es una niña, que si bien no aparece como la nieta de Titus, ocupa un rol similar al de la obra original en cuanto portadora de esperanza en el futuro. Con el fin de dar continuidad al cambio de género del personaje de Titus, se optó por poner en escena a una niña, al mismo tiempo que el texto que ella interpreta, da cuenta del deseo de no sufrir la violencia y la inseguridad que significan para una niña el vivir en el México de hoy.

En cuanto a los contenidos, se han presentado hasta el momento los argumentos y personajes principales de ambas obras: la original y la ópera, y las transformaciones experimentadas en la segunda como parte de la *transposición* que representa respecto del texto original. Para abordar el proceso de composición y de co-creación, presentaré a continuación al equipo de trabajo que tuvo a su cargo la confección del libreto de la ópera, la metodología de trabajo, y las motivaciones que llevaron a realizar este proyecto artístico.

3.2.3. Equipo de trabajo, metodología, y motivaciones

Como se mencionó en un comienzo, el libreto de la ópera *Titus* fue desarrollado por un equipo creativo conformado por Carla Romero, Didanwee Kent, Catalina Pereda, y por mí. La premisa de trabajo para la etapa de la confección del libreto fue establecer una estrategia de co-creación, en una dinámica horizontal, donde cada uno de los integrantes de este equipo pudiera aportar desde su área de experiencia.

Carla Romero, actriz, directora y dramaturga, aportó en la creación de textos e imágenes escénicas desde su experiencia en montajes teatrales y musicales. Didanwee Kent, doctora en Historia del Arte y especialista en estudios intermediales en ópera, aportó en las múltiples lecturas que tiene al día de hoy la obra de Shakespeare, los referentes teóricos en torno a este drama, y su conexión con la realidad mexicana del siglo XXI. Catalina Pereda, soprano y doctora en Interpretación Musical, se sumó al equipo desde su experiencia en la interpretación de óperas contemporáneas, el uso de la voz y de la música en función de la

comunicación de la obra, además de productora de la ópera en cuanto a su realización bajo el sello de la compañía Ópera Portátil. Y yo, como compositor, me sumé al equipo de confección del libreto desde mi experiencia en la creación de obras músico-escénicas, aportando en la estructura y ritmo del texto.

Las variadas áreas de especialidad de este equipo fueron puestas al servicio de un proceso de co-creación, estrategia de trabajo colectivo que dispone el espacio para el aporte de cada uno de los participantes, a modo de expandir el potencial creativo de la obra. Junto con ser un método de trabajo, es posible entender la co-creación como una actitud frente al acto creativo, donde se está abierto, con humildad y respeto, al aporte de cada miembro del equipo.⁶²

La confección del libreto de la ópera *Titus* se desarrolló de manera co-creativa. Para llevar a cabo un proceso creativo bajo esta premisa, fue primordial el conocimiento y confianza mutua entre los miembros del equipo, de manera de que se estableciera una dinámica desjerarquizada. Al menos para la etapa de confección del libreto no hubo una voz mandante dentro de los cuatro miembros del equipo, sino que cada integrante fue aportando desde su área de especialidad. Partiendo de las primeras reuniones de trabajo para visualizar el proyecto, cada uno de los miembros de este equipo tuvo oportunidad de hacer propuestas de edición del texto original, aportes creativos propios y de referentes externos.

La metodología de trabajo co-creativo se nos presentó como una oportunidad para, específicamente desde la confección del libreto, nutrir la ópera de conceptos, imágenes escénicas y posibilidades sonoras, provenientes no del ánimo creador de una sola persona, sino del trabajo en común de un equipo que comparte un proceso creativo. En esta dinámica de trabajo horizontal, “las ideas emergen de cada miembro del equipo, pero son modificadas por la interacción en el grupo” (Crawford, 2008, p. xii). Esa es la riqueza que quisimos experimentar en este proceso, que en lo que respecta a la confección del libreto permitió desarrollar, a partir del texto de Shakespeare, una obra contingente y crítica.

⁶² Aquí observo una similitud con la metodología de trabajo desplegada en el proyecto *Lumínico*, donde tanto Sigal, como Escuer y García Nava comparten roles creativos en una dinámica horizontal, al mismo tiempo que cuentan con la colaboración de otros músicos y técnicos que aportan al desarrollo del proyecto.

Desde mi perspectiva, quise participar en las reuniones de este equipo tanto en la proyección de la obra a realizar, de qué manera, con qué medios, recursos, dónde, etc.; como en las reuniones de lectura y análisis del texto original y de materiales complementarios. Esto respondió a una concepción de la creación de la obra desde su génesis, donde cada etapa de producción y desarrollo creativo va nutriendo el objeto artístico que es resultado del proceso.

A partir del impulso por parte de Carla Romero de realizar la obra de Shakespeare en versión ópera, cada uno de los cuatro miembros del equipo fue poniendo en común las motivaciones que la obra le despertaba para su realización en el México contemporáneo. Surgieron así nexos muy cercanos entre el texto shakespereano y la realidad del México del siglo XXI: estado fallido, violencia, inseguridad, misoginia, discriminación, racismo. Con el acabado estudio del texto original y de materiales anexos, se fueron haciendo evidentes las conexiones entre la ficción que pone en obra Shakespeare y la realidad que vive el país en la actualidad. De ahí que tomara más fuerza aún el interés del equipo creativo por poner en escena esta obra, que se presenta como ajena y lejana en el tiempo, pero que resulta totalmente contingente en nuestros días.

Titus Andronicus de Shakespeare se nos presentó como una gran metáfora para poner en obra una visión crítica ante la realidad del país. Hablar de Lavinia, es hablar de jóvenes violadas, asesinadas y desaparecidas a diario sin encontrar justicia; hablar de Saturnino es hablar de corrupción; hablar de Tamora es hablar de sed de venganza; hablar de Titus es hablar de violencia sin sentido y de falta de una adecuada normalización de la justicia. Estas metáforas fueron motores que movilizaron el deseo de llevar a cabo la ópera, de manera de ofrecer, a través de un texto universal, una mirada crítica, y propiciar a través del arte, la discusión de estas temáticas hoy en día en el país.

La violencia es un elemento central en la obra de Shakespeare. En palabras de la investigadora teatral Claudia Echeñique:

La obra representa una crítica al cotidiano violento con el cual estaba habituado el Londres Isabelino. (...) Shakespeare estructura su drama como una crítica a

esas prácticas violentas, dando cuenta de su particular mirada humanista y de su visión ética del mundo (Echeñique, 2014, p. 171).

Como equipo creativo tomamos como propio el espíritu crítico de la obra original, para situar la mirada en la situación de violencia que se vive en el México contemporáneo. Si bien hablar de la realidad mexicana surgió de manera natural por ser el lugar en que vivimos y desarrollamos el proyecto, no por eso la obra quiso ser localista, sino que a través de la ficción shakespereana y la realidad mexicana, el interés estuvo en reflexionar acerca de temáticas que, lamentablemente, pueden encontrarse en la actualidad en muchos otros lugares en el mundo.

En el caso particular de Romero y el mío, al instalarnos Ciudad de México, nos sentimos fuertemente sorprendidos por la naturalización de la violencia que observábamos en los medios de comunicación y en el día a día. Desde actos de gran violencia como asesinatos, desapariciones, secuestros, violaciones, hasta pequeños actos cotidianos de vandalismo, de delito y de violencia en la calle y en el transporte público. La violencia que representa también la discriminación, la cual se manifiesta en diferentes espacios: en la calle, en los servicios públicos, en el comercio; y es sufrida por diferentes personas: indígenas, trabajadores, niños, mujeres.

Nos vimos particularmente asombrados por la violencia contra la mujer, la cual es desde acosada visualmente en la calle hasta dominada, prostituida, ultrajada y asesinada. “La violación es entendida como una práctica ancestral masculina, en la cual la estructura biológica y anatómica del macho se convierte en una arma de guerra y se traduce en dominio, siendo las mujeres sus víctimas históricas” (Echeñique, 2014, p. 190). Esta cita, extraída de una investigación sobre las tragedias de Shakespeare, cobra total sentido en el México contemporáneo, en donde se reproduce la violencia sobre la mujer en tanto víctima histórica de una masculinidad, a nuestro parecer, mal entendida.

Estas inquietudes fueron compartidas con las demás integrantes del equipo creativo, y fueron tomadas como propias para el desarrollo del libreto. Fue así que el rol de la mujer

en la ópera *Titus* tomó gran protagonismo, discutiendo en escena desde la experiencia femenina de víctima y victimaria. La mujer en tanto portadora de poder, madre, hija, amante, y la mujer como depositaria de la esperanza en el futuro. Estas fueron las principales temáticas de lo femenino que movilizaron la adaptación dramática y la confección del libreto de esta ópera, dando voz y agencia a varias de ellas.

3.2.4. Estrategias de creación en *Titus*

El proceso de creación de la ópera *Titus* respondió en términos generales a tres etapas: adaptación dramática y confección del libreto; composición musical; y puesta en escena. Estas etapas fueron concebidas como abiertas, en tanto hubo espacio para que cada una influyera y condicionara cambios en las otras. Por ejemplo, la composición musical produjo cambios en el libreto, así como la puesta en escena condicionó y modificó la composición. Estas etapas, más que sucesivas, fueron desarrollándose en paralelo. Así fue como en junio de 2016, antes de la confección del libreto y mucho antes de iniciar la composición musical, se realizó un primer taller de exploración vocal y corporal con parte del elenco, del cual surgieron materiales que luego pasarían a la puesta en escena, y que influyeron tanto en el libreto como en la composición musical⁶³. La dinámica de trabajo aquí desplegada da muestra de una lógica de red como estrategia para la creación de la obra, donde cada etapa es retroalimentada por la experimentación dada en el proceso mismo.

Concibo que la creación de toda obra artística, y en particular en el caso de música y/o teatro, responde a un proceso en constante cambio e inacabado, incluso más allá del estreno y presentación pública. Es así como en la creación de la ópera *Titus*, desde la génesis del proyecto el equipo creativo estuvo abierto a cambios y nuevas propuestas que fueran dándose por la experimentación de los materiales puestos en obra. Hasta pocos días antes del estreno, fueron parte de la obra secciones instrumentales y corales que, una vez que la obra estuvo montada en su totalidad, se hizo evidente que era necesario quitarlas, ya sea porque sobraban o porque restaban ritmo a la escena. Este ejemplo con respecto a la música, tiene su correlato en el libreto y la puesta en escena.

⁶³ <https://n9.cl/imjgw> Registro de taller dirigido por Carla Romero en junio de 2016.

El proceso inacabado que la obra es, hizo que tiempo después del estreno revisáramos y propusiéramos cambios necesarios a la versión del mismo. Esta posibilidad es dada gracias a la distancia con que se puede observar la obra, momento en el cual es posible valorar con mayor claridad los puntos altos y bajos de la misma, y porque contamos con las opiniones y críticas del equipo creativo, del elenco, y de la audiencia. En este sentido, el proceso de la obra no está cerrado, al contrario, está abierto a nuevos cambios, ediciones, y propuestas de texto, sonoras y escénicas, que den lugar a una versión revisada que pueda llegar a nuevos públicos.

3.2.4.1. Confección del libreto y talleres de experimentación

Titus es una ópera en un acto que condensa los cuatro actos de la obra original. El proceso de adaptación se realizó mediante la edición y selección de textos de las escenas que consideramos necesarias presentar para el entendimiento de la tragedia shakespereana. Una vez que estudiamos a profundidad la obra original en sus distintas versiones, se desarrolló la confección del libreto con la premisa de sintetizar el texto sin perder el sentido del argumento de Shakespeare, y que a su vez permitiera la irrupción de textos propios contextualizando la obra en el día de hoy, a modo de crítica a la triste contingencia de un drama de más de 400 años de vida.

Junto con la necesidad de contar con un libreto conciso que cuidara la extensión de la ópera, se acotaron la cantidad de personajes. Los que en la obra de Shakespeare son 25 personajes más figurantes, en nuestra ópera se redujeron a 12, más 2 propios (Especialista y Niña), interpretados por 8 cantantes y 3 actores. En la obra original existen una serie de personajes secundarios que consideramos que no era necesario incluir en nuestra ópera, o que bien fueron fundidos en uno, como es el caso de los hermanos Demetrio y Chirón, que en la ópera son puestos en escena en el cuerpo de un cantante. Otro personaje secundario es el de la nodriza, la cual es puesta en escena por el cantante que antes hacía de Bassiano, recurriendo a una estrategia ampliamente utilizada en las artes escénicas como lo es el “doblete”, es decir, que un mismo actor personifique dos o mas personajes en una obra.

El personaje de Marco, hermano de Titus, quien cumple un rol de moderador entre las partes en conflicto, se presenta en la ópera como un personaje coral interpretado por los mismos cantantes a excepción de la cantante protagonista, quien sólo participa en el coro final. Este personaje comenta y entrega información ausente en la escena, cobrando un rol fundamental en la narración de la obra. Tanto es así, que a este personaje coral le es encomendada la frase final de la ópera: “Ahora que ya escucharon todo esto ¿Qué dicen romanos? ¿Hemos realizado algo injusto? Hablen. Canten. El silencio olvida” (Romero, Kent, Pereda, Eisner, 2017, p. 22). Por medio de la afirmación final: “el silencio olvida”, se dota al espectador de una responsabilidad ante los hechos observados, instándolos a que como miembros de la audiencia reflexionen y tomen una posición crítica frente a la tragedia presenciada. La ópera, a través de todos los medios puestos en escena: textos, personajes, acciones, sonidos, música, escenografía, vestuario, iluminación, etc. tiene el objetivo de movilizar al espectador desde su zona de confort, y lo invita a reflexionar sobre la actitud que toma ante la crisis de violencia y corrupción que se vive en el entorno actual. El personaje coral es una voz colectiva que se dirige a cada individualidad que participa de la obra, ya sean miembros del elenco, del equipo creativo y técnico, o de la audiencia.

La reducción del número de personajes respondió a condiciones de producción, en cuanto a que el presupuesto con que contamos para realizar la obra permitía la contratación de un número determinado de cantantes y músicos. Por su parte, los actores participaron como Servicio Social, y la niña, de manera voluntaria. Se hace evidente aquí que las estrategias de creación no responden sólo a motivaciones artísticas, sino que también se ven influenciadas por un asunto muy pragmático como son los medios de producción y de financiamiento del proyecto, lo que a su vez se transformó en un área de oportunidad para diseñar estrategias creativas con el fin de alcanzar un resultado artístico de calidad con recursos limitados.

Al mismo tiempo, la reducción de personajes y el número acotado de intérpretes escénicos, respondió al interés de nuestra parte por hacer caber el formato dentro de lo que podría considerarse ópera de cámara. Este formato parecía ser el más cercano a lo que queríamos realizar, en vez de las grandes producciones de casas de ópera, teniendo la

posibilidad de presentarlo en diferentes espacios escénicos; y porque lo concebimos como más cercano al teatro, en tanto teníamos interés por una puesta en escena que se acercara a los espectadores mediante un acabado uso del cuerpo y del movimiento en el espacio por parte de los cantantes. El trabajo con ellos se orientó desde la práctica teatral más que desde la práctica escénico-lírica, buscando que obtuvieran un acabado dominio de su cuerpo en movimiento en el espacio a la par del manejo de la técnica vocal.

Continuando con la lógica de red que se estableció en el proceso de creación de *Titus*, cabe mencionar que desde antes y en paralelo a la confección del libreto, se realizaron en los años 2016 y 2017 cinco talleres exploratorios de voz y movimiento, cuatro de ellos dirigidos por Carla Romero, y el último dirigido por la bailarina y coreógrafa chilena Paula Sacur. Estos talleres, como ya se mencionó anteriormente, pueden considerarse como la génesis de la puesta en escena, ya que fue de estas experiencias que surgió parte importante del elenco, y donde se desarrollaron materiales corporales y escénicos que alimentaron el posterior proceso de ensayos y montaje de la ópera.⁶⁴ Las experiencias obtenidas en estos talleres a su vez condicionaron la confección del libreto y la composición musical, nutriendo de ideas que luego fueron adoptadas y trabajadas por el equipo creativo.

Un ejemplo de ello es el hecho de concebir que el personaje Titus fuera puesto en escena por una mujer. La participación en estos talleres de la soprano Teresa Navarro, sus características de personalidad, condiciones físicas y vocales, nos motivó a desarrollar la idea de poner en escena a Titus a través de ese cuerpo femenino y esa voz en particular, invirtiendo una arraigada tradición en la historia de la música, como lo era el que los roles femeninos fueran interpretados por cantantes masculinos. Esto a su vez abrió una ventana de pensamiento respecto al rol de la mujer en la obra y en la sociedad, en tanto víctima o como potencial victimaria. Esta decisión, condicionada por el proceso de puesta en escena, influyó tanto en la confección del libreto como en la composición musical.

⁶⁴ <https://n9.cl/i0j18> En este registro se observa una primera exploración de lo que sería el material corporal desplegado en el preludio de la ópera.

En los talleres participamos el equipo creativo y cantantes invitados. Fue una decisión de mi parte participar activamente de los talleres (dos durante 2016, y otros tres durante 2017), a modo de entender desde “dentro” las sensaciones corporales de un intérprete escénico, y cómo su cuerpo y su voz se condicionan y modifican por el movimiento. Esto me llevó a comprender la factibilidad de ciertas propuestas musicales, o de plano, descartar a la hora de componer el escribir para voces en particular pasajes que sabría, por la experiencia dada en los talleres, que no serían posibles de realizar.

Como parte del proceso de creación de *Titus*, el último taller de cuerpo y voz, llevado a cabo en junio de 2017, fue dirigido por Paula Sacur. Su participación fue posible gracias a una invitación de la compañía Ópera Portátil, como parte del proyecto “Nuevos aires para la ópera de cámara en México”, beneficiario del programa México en Escena convocatoria 2016, y por medio del cual se financió la realización de la ópera *Titus*.

El taller dirigido por Paula Sacur consistió en 7 sesiones de 4 horas cada una, donde se aplicó el método Body-Mind Centering (BMC®), con el objetivo de indagar en la técnica de Geometría abstracta como herramienta de construcción de material corporal. Paula Sacur explica su trabajo con el elenco y equipo creativo de la siguiente manera:

“El BMC® es una práctica somática que integra al movimiento, al cuerpo y a la conciencia, basándose en la forma de realización y aplicación de los principios anatómicos, fisiológicos, psicofísicos y de desarrollo, utilizando el movimiento, el tacto, la voz y la mente, con el fin de sentir, percibir y accionar el cuerpo en relacionar al mundo desde una conexión más profunda e íntegra. Esta práctica somática a su vez les permitió (a los cantantes) indagar en la Geometría abstracta y construir su propia imagen de cuerpo y movilidades hacia el exterior, tales como: círculos, puntos, curvas, líneas, ángulos y sus combinaciones. Creando infinitas posibilidades en el movimiento, redescubrieron el camino propicio, la sensación y el compromiso del cuerpo en el espacio, de manera simultánea y abierta. Integraron cualidades, texturas de estos sucesos corporales, propiciando una experiencia energética, y

estimulando la percepción y el diálogo con un otro/a, para ampliar las posibilidades expresivas de sus cuerpos, comprendiendo la capacidad anatómica natural de cada cuerpo, libertad autoral, en colaboración y amor por construir una nueva relación con sus cuerpos y lograr a su vez cantar la desafiante partitura de Guillermo Eisner” (Sacur, comunicación personal, 2018).

Como parte del proceso de creación de *Titus*, los talleres dirigidos por Romero y por Sacur se constituyeron en etapas preliminares de la puesta en escena, en tanto en ellos se elaboraron materiales corporales y coreográficos que luego serían desplegados en el montaje de la ópera.⁶⁵ Participar junto con los cantantes de estos talleres de movimiento, me llevó a conocerlos a nivel personal en una dimensión que difícilmente hubiera alcanzado de otro modo, y al mismo tiempo, me permitió conocer sus características vocales, musicales y sus gustos, gracias a la complicidad dada en la experiencia colectiva. Se constituyó así en una estrategia de creación a partir del conocimiento del elenco, que me otorgó valiosa información que luego alimentó el proceso de composición.

Las etapas de composición musical y de puesta en escena se diferenciaron de la etapa de confección del libreto, en cuanto a que no respondieron a una metodología de co-creación, sino que a un sistema de trabajo colaborativo. Esto fue dado por las características propias de la composición y de la dirección escénica, donde se necesita de una voz que guíe cada una de estas etapas, debido a la especificidad de las condiciones necesarias para llevar a cabo dichos procesos. Si bien existen formas de creación musical y escénica en equipo, la premisa en el caso de la ópera *Titus* fue que la dirección de escena estuviera a cargo de Romero, y la composición musical a mi cargo.⁶⁶

⁶⁵ <https://n9.cl/3d6v> Registro del taller dirigido por Paula Sacur en junio de 2017. Se observa la exploración de cualidades de movimiento particulares en cada cuerpo. Participaron de este taller la libretista y dramaturgista Didanwee Kent, y el Director de Orquesta Rodrigo Cadet, compartiendo el proceso de desarrollo de puesta en escena con el elenco, a modo de que las experiencias físicas y sensoriales obtenidas desde la práctica corporal, les significaran un aporte en su trabajo de creación e interpretación de la obra respectivamente.

⁶⁶ Es preciso mencionar, ya que forma parte del proceso de creación de la ópera *Titus*, que esta diferenciación metodológica entre la co-creación del libreto y la colaboración en las etapas de composición y puesta en escena, no fue aclarada desde un principio entre los cuatro miembros del equipo creativo, lo que produjo hacia el final del proceso importantes diferencias de opinión, que por momentos pusieron en riesgo la concreción de la obra.

La colaboración en las artes la concibo como una metodología de trabajo en equipo que es liderada por una persona en particular, y en donde las ideas de cada integrante del equipo interactúan, se discuten, y se ponen al servicio de un interés particular, el cual normalmente corresponde al de la persona que dirige el proceso creativo en sintonía con el de los colaboradores. En este sentido, entiendo la colaboración como cercana a la co-creación en cuanto a que no corresponde a un proceso autoritario, sino a un trabajo en común donde hay espacio para el diálogo, la discusión de ideas, el ensayo y error, y las críticas. La diferencia estaría en que la firma de la obra, y por tanto la responsabilidad de la misma, deja de ser colectiva como lo es en el caso de la co-creación, y pasa a ser individual asumiendo que se trata de una voz que tiene a su cargo la consecución de los objetivos individuales y grupales desplegados durante el proceso creativo.⁶⁷

3.2.4.2. Composición musical

La composición musical de *Titus* la desarrollé, en gran medida, a partir de las experiencias obtenidas en el proceso de confección del libreto y en los talleres de voz y movimiento en que participé junto con el elenco. Ambas etapas me otorgaron herramientas de creación que sólo pude obtener por el profundo conocimiento del proceso que es la obra desde su gestación, y nutrieron la composición musical de conceptos, posibilidades estructurales, sonoridades, y recursos vocales, corporales e instrumentales que fueron desplegados y desarrollados en la partitura, y puestos a prueba en diversos momentos del proceso.

En cuanto a la ordenación de alturas, se recurre tanto en las voces como en los instrumentos a secciones modales, cromáticas, escalas de tonos enteros, y secuencia de tono y semitono, lo que da lugar a una obra atonal. La premisa estuvo siempre en evitar el reposo en un lugar predecible, produciendo giros inesperados, y con ello, generando ruptura, cambio y sorpresa en el transcurso musical.⁶⁸

⁶⁷ Esto se asemeja a lo observado en los procesos creativos de Goebbels y Díaz, en tanto cada uno de ellos lideran trabajos que si bien llevan su firma respectivamente, cuentan con el aporte de diversos creadores al servicio de intereses individuales y grupales.

⁶⁸ Esto puede entenderse como una puesta en música de un concepto brechtiano fundamental para el teatro del siglo XX: el distanciamiento. “Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción

Las partes vocales son melódicas, recurriendo a los tipos de ordenación de alturas antes detallados y a un uso rítmico que prioriza el entendimiento del texto, respetando la acentuación natural de las palabras. Esto responde a mi convicción de que es necesario que el texto sea entendido a cabalidad por los espectadores, ya que es a través de la palabra que se da a conocer el contenido semántico de la obra. La música, por su parte, aporta de manera muy significativa en el potencial emotivo y en la capacidad de comunicación del efecto dramático.

Concibo que todo proceso de composición musical, y en particular en el caso de obras formadas por diversos medios materiales y disciplinares, como es el caso de las artes escénicas y audiovisuales, se compone (valga la redundancia conceptual) de etapas previas, presentes y futuras a la escritura propiamente musical. A continuación expondré las que considero son las principales estrategias de composición musical empleadas en la ópera *Titus*, las cuales pueden organizarse en tres etapas: creación pre-musical, escritura y desarrollo creativo, y puesta en escena.

3.2.4.2.1. Creación pre-musical

La etapa previa a la composición de *Titus* consistió en la génesis de la idea, la conformación del equipo creativo, la proyección y producción de la obra, la conformación del elenco, la experimentación en talleres con cantantes, y la confección del libreto. Podría incluso mencionar desde un plano subjetivo, que la etapa de creación pre-musical de *Titus* también se nutrió de todos mis antecedentes creativos previos a su concepción, y en particular la experiencia ganada en la composición de la ópera *La isla de los peces* (2015). Sin tomar conciencia de ello en el momento, cada experiencia previa estaría enriqueciendo y representando un aprendizaje para futuras creaciones.

Volviendo al proceso de creación de *Titus*, hoy en día, una vez que la obra ya fue creada y estrenada, puedo observar cómo la etapa previa a la composición alimentó de ideas

o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad” (Brecht, 2015, p. 83).

y recursos musicales la escritura vocal, instrumental y electroacústica de la obra, determinando de manera fundamental la fase creativa de la ópera.

Un primer elemento que considero crucial en el proceso de composición de esta ópera fue el hecho de contar con una versión del libreto bastante avanzada antes de comenzar a escribir la música. Si bien no fue la versión definitiva, recién una vez que como equipo de confección del libreto llegamos a una versión cercana a la final, comencé con la escritura musical propiamente dicha. Esto respondió a una necesidad de mi parte de tener una perspectiva del desarrollo de la obra completa, asumiendo que la composición de una obra de esta envergadura, es un proceso que se va nutriendo tanto de los elementos propios del momento en particular sobre el cual se está trabajando, como de los materiales desplegados en escenas anteriores y futuras. Los diversos medios desplegados en una ópera: texto, música vocal e instrumental, electroacústica, carácter de los personajes, espacio y elementos escénicos, condicionan e influyen en múltiples direcciones la composición de cada momento de la obra.

Junto con lo anterior, el libreto se transformó en la base estructural sobre la cual desarrollar la composición musical. El libreto fue escrito sin una división por escenas, sino que como un continuo de diálogos y algunas indicaciones de montaje. A partir de este material, y por motivos propiamente musicales como son características de texturas y voces, y condiciones prácticas de montaje, en el desarrollo de la composición realicé una división en escenas que no necesariamente estaban sugeridas de esa forma en el texto. Por ejemplo, lo que resultaron ser las escenas 2 a 7 de la ópera, se presentaban en el libreto como una sola gran sección, donde hay una clara continuidad temática y narrativa. Lo que en el libreto ocupaba 4 páginas de texto, en la obra terminó correspondiendo a 17 minutos de música⁶⁹, lo que superaba por mucho las condiciones de una exclusiva escena musical. De esta manera, por medio de unidad temática y coherencia narrativa, esa sección de texto la fui parcelando en escenas musicales más breves, que me permitieran dotar a cada una de ellas de características musicales propias, y que a su vez, en el momento del montaje musical, fueran posibles de ensayar de manera independiente. La forma de operar en las primeras escenas se

⁶⁹ *Titus*, escenas 2 a 7, <https://n9.cl/2y3k>

replicó en el resto de la composición de la obra, configurándose como decisiones estructurales que surgieron de necesidades musicales, y que tuvieron importante influencia en la posterior puesta en escena, en cuanto a la administración de recursos que hacían parte de cada momento del montaje. El libreto se constituyó así en un material portador de un nivel semántico y un nivel formal que detonó la construcción del relato musical a lo largo de la obra.⁷⁰

Un segundo elemento que influyó de manera fundamental el posterior proceso de escritura musical fue la selección de las voces y del elenco. A su vez, ambos recursos fueron condicionados por el desarrollo del libreto y los talleres de voz y movimiento, los cuales fueron determinando las necesidades de la ópera en cuanto a cantidad y registro de voces.

Ya fueron detalladas las razones que llevaron a que el personaje Titus fuera puesto en escena por una voz femenina, y cómo esta decisión fue nutriendo la centralidad del rol de la mujer en la obra, de manera que los tres personajes protagónicos correspondieran a mujeres: Titus, Tamora y Lavinia. Estos roles fueron asignados a tres sopranos por una razón pragmática: el registro vocal de las tres las cantantes que participaron desde el primer taller de voz y movimiento correspondía al de soprano. Del mismo modo, sus características vocales, físicas y de personalidad nos permitían proyectarlas como asumiendo los personajes antes nombrados: Teresa Navarro como Titus, Catalina Pereda como Tamora, y Albina Goryachikh como Lavinia, daban cada una con un *casting* que resultaba adecuado a las necesidades que el desarrollo del libreto y la puesta en escena iba requiriendo de cada una.

La selección de estas tres cantantes como parte del elenco, tuvo gran influencia tanto en el desarrollo del propio libreto como en la escritura musical y la puesta en escena, dando cuenta de una estrategia de creación abierta, donde cada etapa del proceso tiene posibilidades de retroalimentar a las otras. Un ejemplo de esto se da en el caso de la soprano Teresa Navarro. Sus características vocales, y su gusto y vasta experiencia en la interpretación de

⁷⁰ Estrategia que se vincula con el trabajo desarrollado por Díaz en *Las Brutas*, donde adapta el texto original de Radrigán a pequeñas secciones de texto en forma de *haiku*, estableciendo de esta manera una nueva estructura formal que responde a las necesidades del formato audiovisual.

repertorio contemporáneo, dotaron la escritura de las partes vocales asignadas a esta intérprete, de recursos musicales compuestos para esa voz en específico. Es así como en la escritura de las líneas vocales del personaje Titus recurro a giros melódicos de intervállica compleja, glissandos ascendentes y descendentes de amplio registro, ritmos irregulares, melismas microtonales, y fuertes disonancias entre la voz y las partes instrumentales. Todo esto fue posible gracias al conocimiento previo de la cantante que pondría en escena ese personaje, lo que me permitía escribir partes vocales complejas con la seguridad de que podrían ser interpretadas con la precisión técnica que requerían⁷¹.

Un segundo ejemplo de cómo la selección del elenco significó una retroalimentación en las etapas de creación de *Titus*, se presenta en el caso del personaje de Lavinia, interpretado por la soprano ruso-mexicana Albina Goryachikh, joven estudiante de canto al momento de iniciar su participación en el proyecto, quien fue desarrollando un gran gusto y habilidad por el movimiento gracias a los talleres realizados en el proceso de creación de *Titus*, lo que la llevó a alcanzar un dominio corporal y una movilidad muy particular y difícil de encontrar en cantantes. Esto, que correspondió a un desarrollo personal, fue potenciado desde la dirección de escena asignándole un momento de gran relevancia en la obra donde se aprovecharon sus capacidades de movimiento. Dicho momento ocurre en la escena 11⁷², previo a la violación y mutilación de lengua y manos de Lavinia, donde el personaje lucha por liberarse de Chirón-Demetrio, en una coreografía que requiere de habilidades poco comunes en un intérprete lírico. A su vez, este momento coreográfico condicionó la posterior escritura musical, de manera que el material sonoro sirviera tanto de acompañamiento como de contrapunto al material escénico.

Se observa en los ejemplos anteriores cómo las diversas etapas de creación de la ópera estuvieron entrecruzadas y se fueron retroalimentando entre ellas. Esto responde a las metodologías de trabajo de co-creación y colaboración desplegadas en cada fase del proceso, las cuales permitieron que tanto el equipo creativo como el elenco fueran nutriendo el desarrollo de la obra de ideas y posibilidades musicales y escénicas.

⁷¹ Ejemplo de esto se encuentra en *Titus*, escena 6, <https://n9.cl/ot1g>

⁷² *Titus*, escena 11 cc. 1 - 4, <https://n9.cl/j733>

Las condiciones de producción y las posibilidades de financiamiento de la obra fueron elementos determinantes en la confección del libreto, en cuanto a la cantidad de personajes que podíamos incluir en la ópera, y a su vez, en la conformación del elenco, el cual debía cubrir las necesidades del libreto dentro de un presupuesto acotado. Fue así como los personajes Demetrio y Chirón fueron fusionados en un personaje doble interpretado por un solo cantante. Esta decisión totalmente pragmática, desembocó en una serie de decisiones musicales y escénicas que nuevamente dan cuenta de un proceso creativo en constante revisión y retroalimentación.

Como ya se ha dicho, el elenco estuvo conformado por tres sopranos, tres tenores, y dos barítonos. Las tres sopranos, junto con el tenor Mauricio Jiménez y el barítono Raúl Román, se incorporaron al proyecto desde el primer taller de voz y movimiento en junio de 2016, cuando el proyecto estaba recién iniciando, y no había incluso certeza de la posibilidad de concretarlo. Una vez que el proyecto estuvo más avanzado y ya existían condiciones de financiamiento que hacían posible la realización de la obra, se convocó a una audición abierta en junio de 2017 para sumar al elenco los tres cantantes que hacían falta. De esta audición surgió la participación del barítono Vladimir Rueda y del tenor Ulises De la Cruz. Más adelante se sumó al elenco el tenor Mario León, completando de esta forma los 8 cantantes que participaron de la ópera.

El proceso vivo que es la obra se nutrió una vez más de las condiciones particulares de cada cantante. Es así como en el caso del tenor Ulises De la Cruz, quien fue seleccionado para asumir el rol de Lucio, gracias a sus características físicas, vocales y actorales, le fue asignado también el personaje del Especialista. Su capacidad histriónica y su dominio del inglés hicieron que como equipo creativo le asignáramos a él este personaje que representa a un académico inglés, mismo que se dotaba de humor por tener el cantante un aspecto físico que en absoluto se asemejaba a lo representado.

En cuanto al ensamble instrumental, las condiciones de producción también resultaron determinantes respecto al número de instrumentos con los que podíamos contar. Sabiendo que el presupuesto se limitaba a ocho intérpretes, el ensamble instrumental se

conformó de la siguiente manera: clarinete, corno francés, percusión (marimba, gran casa, caja, platillos), piano / acordeón, dos violas, cello y contrabajo. La dotación instrumental respondió a cubrir dos necesidades que consideré primordiales para el desarrollo de la composición: variedad tímbrica y amplio rango dinámico. Este ensamble, conformado por instrumentos de todas familias de la orquesta: vientos madera, bronce, percusión, instrumentos extras, y cuerdas, permitía disponer de gran diversidad de timbres, al mismo tiempo que posibilitaba contar con volúmenes orquestales desde muy pequeños hasta muy grandes, de manera de poder recurrir a distintos recursos tímbricos y dinámicos en cada una de las escenas de la ópera.

Un elemento que responde a un gusto personal, es el hecho de que en las familias de vientos madera, bronce, y cuerdas, deliberadamente se omitió la presencia de los instrumentos más agudos de cada una de ellas (flauta travesa, trompeta y violines), en una búsqueda por cubrir dichos registros con instrumentos que, por sus características de construcción y rango de alturas, se ven forzados y exigidos en sus condiciones de emisión, y por tanto, producen un sonido más tenso que sus “familiares” de registro más alto. Esa tensión se traduce en un sonido más complejo, y por tanto, desde mi perspectiva, más interesante. Al mismo tiempo, estas características tímbricas se constituyen en una puesta en música, en un hacer sonar, las tensiones y complejidades del drama llevado a escena.

Por su parte, la inclusión del acordeón, único instrumento extra a la orquesta tradicional centro europea, respondió a un interés por incorporar un instrumento y una sonoridad que si bien no es originaria de México (de hecho es tan centro europeo como lo es el piano o la viola), tiene una presencia en la vida musical del país, y en particular en Ciudad de México, que nos parecía importante rescatar. Me refiero a la presencia del acordeón en las calles de la ciudad, donde es común que sea interpretado por niños y jóvenes a cambio de una moneda. Dentro de la etapa de desarrollo creativo del libreto, surgió la idea de que el niño que participara en la puesta en escena, en el rol del nieto de Titus, fuera uno de estos niños acordeonistas, problematizando sobre la pobreza, discriminación y explotación que sufren a diario, temáticas que en la obra de Shakespeare están presentes en el desprecio por todo aquel que represente a una otredad. Esta idea fue mutando hasta llegar a poner en escena

a una niña en ese rol, como parte de las transformaciones que experimentó la obra en tanto *transposición*, pero mantuve el interés por traer a la obra la sonoridad de dicha práctica musical callejera, y con ello, sus cargas de significado, de manera de otorgar a la obra una ubicación socio-espacial específica por medio del sonido. La utilización de gestos sonoros recurrentes, citas de melodías populares, y la propia sonoridad del instrumento, se constituyó en una estrategia de creación que intenta contextualizar el lugar y ámbito social donde ocurre la ópera, que más allá de que hable de Roma, está puesta en obra y escenificada en Ciudad de México.

Junto con las voces y el ensamble instrumental, las fuentes sonoras se completan con las partes electroacústicas. El recurrir a este medio sonoro surgió del desarrollo del libreto y de las ideas preliminares de la puesta en escena, ya que era necesario que por medio del sonido se ampliara tanto el espacio representacional como el espacio de ocurrencia concreta de la obra. Este último, el lugar físico donde ocurre la obra: la sala de teatro, ve ampliadas sus fuentes de emisión sonora al sumar, al sonido vocal e instrumental acústico provenientes del escenario y que es recibido de manera frontal por los espectadores, los altavoces. Esta nueva fuente otorga variedad en las cualidades sonoras que hacen parte de la obra, ya que está mediada por la electricidad y porque es portadora de una serie de procedimientos digitales de tratamiento del sonido. Al mismo tiempo, posibilita nuevas formas de recepción del sonido, ya que la disposición de los altavoces permite que el sonido no provenga sólo del escenario, sino que pueda ser emitido desde diversos puntos de la sala y que transite entre estos puntos, rodeando de sonido al espectador.

La ampliación de las fuentes de emisión y de cualidades sonoras está en función de modificar el espacio representacional de la obra. Por medio del sonido, se tiene la posibilidad de trasladar la escena a espacios que superan los límites de la sala teatral y de las características escenográficas. En las escenas 10 y 11, se instala en el escenario un telón de cuerdas blancas. El elemento escenográfico es portador de un atractivo visual en sí mismo, el cual al considerarse junto con el desarrollo de la narración y al complementarse con las partes electroacústicas, es posible de entender como representando el bosque donde ocurre la “cacería romana”, que sirve de celebración de la boda de Saturnino con Tamora, al mismo

tiempo que se convierte en la situación que aprovechan Chirón y Demetrio para vengar la muerte de su hermano, matando a Bassiano y violando y mutilando a Lavinia.

Las partes electroacústicas en la escena 10 ponen en obra sonidos concretos de naturaleza⁷³, ubicando el espacio de la acción en un lugar que está fuera de la sala de teatro, y que permite ser percibido como ese bosque donde ocurre la acción que se ha anunciado en el texto y que es representada en escena. Junto con ello, la electroacústica pone en obra las voces de los protagonistas de la escena, ahora con una cualidad sonora modificada por su condición de estar previamente grabadas y procesadas, sonando como más lejanas en el espacio físico y con una reverberación posible de encontrar en un espacio natural como el que está siendo representado. A continuación, la muerte de Bassiano representada en escena⁷⁴, es apoyada por la música electroacústica, enfatizando el drama y el dolor de Lavinia por la muerte de su amado, junto con preparar el ambiente de violencia que desemboca en el rapto y mutilación de la hija de Titus.

Estos ejemplos de la participación de las partes electroacústicas en la obra, dan cuenta de cómo a partir del libreto y/o de la puesta en escena, se fueron condicionando los materiales sonoros que posteriormente fueron elaborados en la etapa de creación musical, y que en mi rol de compositor, me nutrieron de ideas y conceptos que resultaron fundamentales en el desarrollo de la composición.

3.2.4.2.2. Escritura y desarrollo creativo

Mi proceso de composición en obras que cuentan con textos es partir por la creación de la o las voces. Soy un convencido que la música nace del canto, y es así que practico el canto en el momento de la composición, buscando líneas melódicas que me resulten atractivas (qué más subjetivo que el gusto personal, algo, pienso yo, ineludible y propio de toda creación). Para esto recorro a contextos armónicos variados: atonal, modal, microtonal, o tonal ampliado. Estos recursos sonoros, junto con propuestas rítmicas que priorizan el

⁷³ *Titus*, escena 10, <https://n9.cl/man1>

⁷⁴ *Titus*, muerte de Bassiano, <https://n9.cl/28hb>

entendimiento del texto cantado, son los que me posibilitan encontrar alternativas melódicas atractivas, cambiantes, sorprendidas. El recurso rítmico se ve condicionado, y hasta limitado, por mi necesidad de que se entienda el texto cantado, al tener la convicción de que es un requisito propio del género lírico. Mas allá de que en el momento de presentar la obra al público se cuente con subtítulos, considero que, como parte de las artes escénicas, la comunicación con el público es un elemento primordial, y como tal, la escritura vocal debe estar en función de ello.

A partir de los elementos que hacen parte de las líneas vocales, paso a orquestar las diversas escenas de la obra. A modo esquemático el proceso de escritura musical y desarrollo creativo sería el siguiente: texto - canto - instrumentación. Las decisiones de orquestación: qué instrumentos, qué textura, etc., nacen de la interpretación del texto cantado, es decir de las líneas vocales. Ese texto escrito que motivó la creación de las voces, es ahora un texto cantado, por tanto musical, que motiva las decisiones de orquestación.

Cabe decir que en la composición de *Titus* seguí un orden sucesivo, es decir que escribí la obra desde el comienzo hacia el final de manera lineal. Existen diversas alternativas para la creación de una obra, como componer escenas sueltas y luego ensamblarlas dentro de una estructura común, comenzar de atrás hacia adelante, escritura en espejo, entre otras, pero por las razones expuestas anteriormente, decidí que el proceso de escritura fuera sucesivo de manera que los materiales de una escena en particular se desarrollaran en base tanto a sus propias características como a partir de los elementos puestos en obra en las escenas anteriores, y tomando en cuenta lo que ocurre en las escenas siguientes.

Al abordar una obra de gran envergadura como lo es una ópera, entiendo que es necesario que existan nexos entre las escenas y entre las diferentes participaciones de cada personaje, a modo de encadenamientos que permitan ir construyendo una narración sonora posible de re-construir tanto para los intérpretes como los espectadores. En este sentido, diversos recursos musicales aportan a la construcción del relato a lo largo de la obra: variaciones entre motivos presentados por un mismo personaje; gestos sonoros instrumentales recurrentes; texturas instrumentales; y neomadrigalismos.

Variaciones de motivos y de relaciones entre voces

La obra se inicia con un preludio protagonizado por Tamora y Lavinia, el cual presenta giros melódicos que serán recurrentes en el desarrollo de cada personaje, y relaciones entre ambas voces que luego se desarrollan en la escena 11, que es el otro dúo protagonizado por ambos personajes dentro de la obra.



Imagen 11: *Titus*, Preludio, cc. 31 – 35.

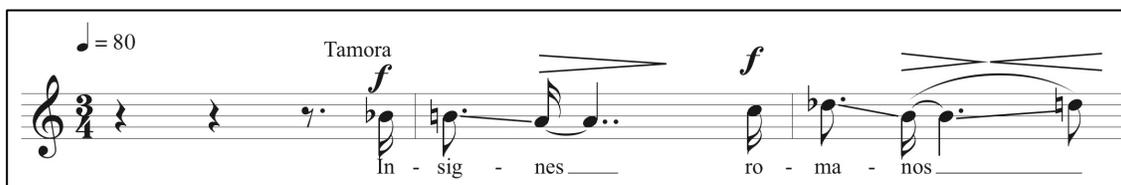


Imagen 12: *Titus*, Escena 4, cc. 1 – 3.

Estas imágenes muestran dos pequeños fragmentos de escenas protagonizadas por Tamora. En la imagen 7 se observa una frase que inicia con el motivo *sib - la* que presenta leves variaciones en la imagen 8: *sib - si - la*. En estos fragmentos se exponen los motivos iniciales de las dos primeras apariciones de Tamora en la obra, los que generan vínculos melódicos entre ambas partes que tienden puentes y conexiones entre las escenas. Esta estrategia es tanto una forma de caracterización sonora de un personaje, como un método de enlazar y dar continuidad a sus apariciones en la obra. Si bien no es una repetición exacta, son notorias las semejanzas entre ambos materiales. Como espectadores, al presenciar la obra podemos reconocer el material presentado en la segunda ocasión como similar a algo ya escuchado, generando de esta manera nexos entre los diversos momentos de la obra.

En el caso de Lavinia, ésta inicia con una variación del motivo inicial de Tamora, poniendo en música el nexo de rivalidad existente entre ambas.

Imagen 13: *Titus*, Preludio, cc. 34 – 39.

La frase de Lavinia se inicia con un motivo que toma la primera nota del motivo de Tamora y que mantiene la misma rítmica (corchea, corchea, negra con punto), con la diferencia que en el caso de Lavinia la dirección melódica es ascendente, de manera de diferenciarse respecto de su compañera de escena y rival en la ficción. Esta diferencia de dirección melódica se traspasa a la frase completa, teniendo la frase de Tamora una tendencia descendente, y la de Lavinia ascendente. Esto responde a una traducción musical del contenido semántico del texto, donde Tamora presenta características negativas y Lavinia positivas. Los arcos melódicos descendentes y ascendentes enfatizan a nivel sonoro las características expuestas por el material textual.

El motivo inicial de Lavinia es desarrollado en la segunda aparición de este personaje:

Imagen 14: *Titus*, Escena 3, cc. 32 – 35.

Así como en el caso de Tamora, en Lavinia se produce un fenómeno similar en cuanto a la variación de motivos en sus dos primeras apariciones. Las tres primeras notas de cada frase son las mismas: *sib - do - reb*, constituyéndose como una estrategia de entablar nexos entre las apariciones de los personajes.

Junto con estas variaciones motivicas, el preludio se instala como un material musical que potencia el desarrollo de la composición de escenas posteriores. En este sentido, es posible observar cómo en el preludio se presentan relaciones entre ambas voces que luego son replicadas y desarrolladas en la escena 11. Veamos los ejemplos:

Imagen 15: *Titus*, Preludio, c. 106.

Imagen 16: *Titus*, Escena 11, cc. 58 – 60.

Aquí se observa cómo se enfrentan ambos personajes tanto a nivel de texto como musical, y también lo harán en la puesta en escena. Lo vertiginoso de estos pasajes, la semejanza del tratamientos de ambas voces y la forma en cómo interactúan responde a una estrategia de vincular materiales de una escena con otra, de modo que sirvan a la re-construcción del relato de la obra en su totalidad.

Gestos sonoros instrumentales recurrentes

De igual manera que en las variaciones entre motivos vocales, se establece como estrategia de creación el despliegue de gestos sonoros instrumentales recurrentes, a modo de ir vinculando las diversas secciones. De esta manera se va desarrollando el relato de la obra en el ámbito sonoro, y aportando en la construcción del arco dramático general⁷⁵.

⁷⁵ Recorro a esta estrategia también en *Esquinas* y *Being in the sounds*, así como es común encontrarla en *Las Brutas* de Díaz, y en muchos otros casos del repertorio de música de concierto y electroacústica, ya que corresponde a una técnica de trabajo creativo muy útil para establecer nexos entre secciones, coherencia interna y continuidad a las obras.

Un primer ejemplo de esto resulta un gesto sonoro presentado por el acordeón en el preludio, y que a su vez es una cita de música tradicional mexicana a modo de situar la obra en un contexto sonoro específico. Este gesto se vuelve recurrente en la obra, y constituye un motivo que aporta en la conexión entre diversas escenas.

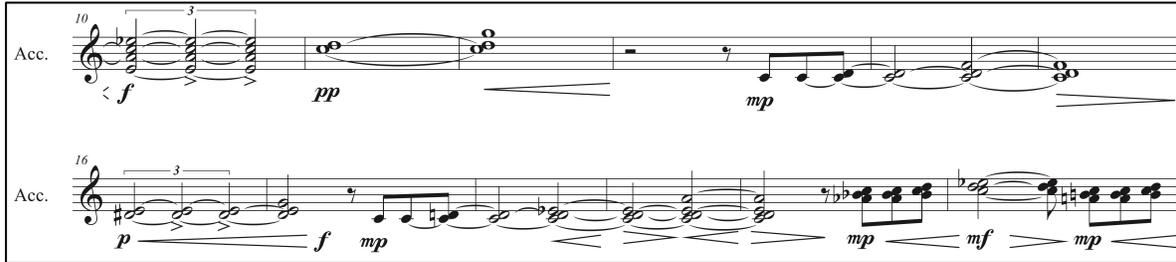


Imagen 17: *Titus*, Preludio, cc. 10 – 21.

El gesto de los compases 13, 17, 20 y 21, consistente en dos notas repetidas y una segunda mayor ascendente con una intención anacrúsica que queda suspendida por el ligado de prolongación, se constituye en un gesto que genera movilidad y tensión al mismo tiempo. Este motivo se presenta en diversos momentos de la obra a modo de ir entretejiendo las diversas escenas.

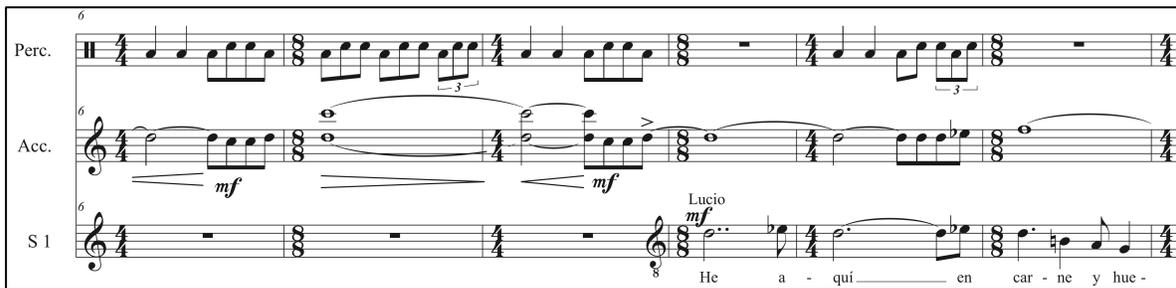


Imagen 18: *Titus*, Escena 19, cc. 6 – 11.

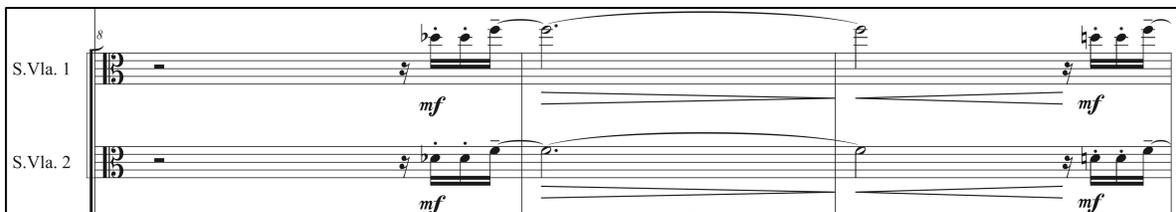


Imagen 19: *Titus*, Escena 20, cc. 8 – 10.

En las imágenes 18 y 19 se presentan dos ejemplos de este mismo gesto que se disponen en las escenas 19 y 20 respectivamente, es decir, en las dos últimas. Esto aporta al relato general de la obra en la medida que ciertos materiales presentados en un comienzo reaparecen en el final, dando un cierre a nivel de los motivos sonoros más recurrentes. En la imagen 18 encontramos el gesto en el acordeón alternando el motivo con y sin ligado, es decir, manteniendo y resolviendo la tensión producida por la anacrusa. En la imagen 19 el mismo gesto presenta una variante interválica, donde lo que originalmente era una segunda mayor ascendente, ahora es una tercera mayor ascendente, ampliando aún más la tensión provocada por la suspensión del movimiento a través del ligado de prolongación.

Otro gesto instrumental recurrente se encuentra en las escenas 11 y 20. En la escena 11 un material muy rítmico y repetitivo presentado por la marimba y el piano, cumple un rol de contraste ante la violación de Lavinia. Este mismo material modificado a nivel rítmico y de instrumentación, en la escena 20 cumple un rol de premonición a la cena final, donde se desembocan los sangrientos hechos ya descritos anteriormente.

Voces grabadas:
Chiron: Vamos, señorita, la violencia...
Tamora: El cruel Andrónico no quiso entermecerse.
X veces hasta:

Marimba
pp

Percussion

Piano
pp

ffo * ffo *

Imagen 20: *Titus*, Escena 11, cc. 1 – 4.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Piano. The score is in 3/4 time and has a tempo marking of quarter note = 90. The Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *mf*. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and dynamic markings like *mf* and accents. There are also some markings like *sc.* and *** under the piano part.

Imagen 21: *Titus*, Escena 20, cc. 1 – 3.

El contexto armónico de ambas secciones se mantiene igual, presentando una diferencia importante en el aspecto rítmico, donde el primero se establece como un *loop* rítmico-melódico, y el segundo representa una versión más agitada y comprimida que el original, a modo de premonición de los hechos que sucederán a continuación.

Texturas instrumentales

Las partes instrumentales de *Titus* están compuestas en su mayoría a partir de las partes vocales, es decir, es a partir del contenido semántico del texto y del material musical de las líneas vocales que se desarrollan diversas texturas instrumentales. Para esto se recurre a diversas estrategias como enfatizar, contradecir, anticipar, saturar, el contenido semántico y/o musical de la voces.

Un ejemplo de ello se presenta en la escena 2, donde un coro triunfal da la bienvenida a Titus que regresa victorioso de la guerra contra los godos. Este coral de ánimo bélico es interpretado a una voz, a modo de cántico entonado por el pueblo, y se acompaña con una caja como representante de la familia de instrumentos militares, junto con una textura en el piano muy agitada e irregular a nivel armónico, que da cuenta de la inestabilidad y fragilidad de la sociedad tras una guerra. El tratamiento de las partes instrumentales responde a las condiciones que presentan el texto y las líneas vocales.

The musical score for measures 1-3 of Titus, Act 2, consists of five staves. The top staff is Percussion, marked with a 'Rimshot' and a complex, irregular rhythm. The second staff is Piano, with a tremolo accompaniment in the right hand and a melodic line in the left hand. The third staff is Accordion, which is mostly silent. The fourth and fifth staves are Soprano 1 and Soprano 2, respectively, both singing the lyrics 'Cinco veces ha vuelto a cu'.

Imagen 22: *Titus*, Escena 2, cc. 1 – 3.

Un segundo ejemplo de textura instrumental se presenta en la escena 14, en la cual el personaje Titus se lamenta por el ultraje sufrido por su hija Lavinia, misma que lo acompaña en escena y canto sin palabras, ya que su lengua fue mutilada. La escena abre con la frase de Titus: “Yo soy la mar, oye la violencia de sus suspiros...”. Esta imagen poética, de gran potencia y dolor ante el sufrimiento de Lavinia, es trasladada al medio sonoro a través de una instrumentación inestable rítmicamente, donde se evitan los tiempos fuertes a modo de representar en sonido el movimiento vacilante del mar, y con un uso armónico disonante donde tienen gran presencia los cluster diatónicos en armónicos en las cuerdas, poniendo en música el dolor de ambos personajes ante los acontecimientos.

Nuevamente son elementos del medio textual y los ámbitos rítmicos y armónicos que abren las líneas vocales, los que determinan las texturas a utilizar en la instrumentación. En este caso, los golpes de mazo en gran cassa amplifican el lamento vocal de Titus, y el piano en tremollos y acompañamiento melódico en la voz inferior aportan a la inestabilidad rítmica y disonancia armónica.

The image shows a musical score for the opera *Titus*, Act 14, measures 1-5. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Percussion (Gran Cassa con mazo), Piano, Accordion, Soprano 1, Soprano 2, Solo Viola 1, Solo Viola 2, Solo Cello, and Solo Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Soprano 2 part includes the lyrics: "Yo soy la mar o ye la vio len cia de sus sus pi ros". The score features various dynamic markings such as *p*, *mf*, *pp*, *fp*, and *f*, along with performance instructions like "Gran Cassa con mazo" and "3" (triplets).

Imagen 23: *Titus*, Escena 14, cc. 1 – 5.

Neomadrigalimos

Al igual que en *Esquinas*, en *Titus* hay un uso frecuente de la estrategia de creación del neomadrigalismo, por medio de la cual se anticipa el contenido semántico del texto en partes instrumentales. Este recurso aporta en la construcción del relato, realizando una proyección anticipada de sucesos que acontecerán más adelante en la obra.

Las escenas 3 y 5 están interconectadas en el relato dramático por la sentencia a muerte del hijo de Tamora y su posterior ejecución. En la escena 3 Titus declara: “Entrego a este, el más noble de los que viven, hijo primogénito de esta afligida reina”, lo que es sucedido por una sección instrumental que anticipa lo que será su futura ejecución. El

tratamiento sonoro disonante, rítmico y agitado de la parte instrumental, genera una carácter musical que se constituye en una premonición puesta en música del posterior sacrificio del hijo de la reina de los Godos. Por medio del sonido se anticipan los violentos hechos que sucederán más adelante.

The image shows a musical score for measures 45-47 of Titus, Escena 3. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin 1 (S. Vln. 1), Violin 2 (S. Vln. 2), and Cello (S. Cb.). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with accents and dynamic markings. The strings play sustained chords with dynamic shifts between fortissimo (f) and pianissimo (pp). The percussion part has a steady, rhythmic pattern. The clarinet part has a melodic line with some grace notes. The overall texture is dense and dissonant, reflecting the dramatic and ominous nature of the scene.

Imagen 24: *Titus*, Escena 3, cc. 45 – 47.

La muerte de hijo de Tamora se concreta en la escena 5, luego de que Titus desoyera las súplicas de la madre y hermanos de la víctima. Chirón y Demetrio consuelan a su madre ante la inminente muerte de su hermano mayor: “Madre ten valor, espera que los dioses favorezcan a Tamora, reina de los godos, y le permitan vengar la muerte de nuestro hermano”.

Imagen 25: *Titus*, Escena 5, cc. 27 – 33.

En la imagen 25 se muestra parte de la escena del sacrificio de Alarbo, el cual es puesto en música por medio de una sección instrumental de fuertes ataques disonantes y rítmica impredecible. Si bien las secciones expuestas en las imágenes 24 y 25 presentan texturas instrumentales muy diversas, comparten una agitación y potencia sonora que responde a una puesta en música de la violencia relatada en la obra. En el caso de la imagen 24, esta sección se constituye en un premonición de lo que se concretará un par de escenas más adelante.

Otro ejemplo de neomadrigalismo se presenta en la escena 8, donde en la pista electroacústica se presenta un tecno de tipo industrial que sirve de atmósfera sonora para la fiesta de matrimonio de Tamora y Saturnino. En el transcurso de la sección se suma en la electroacústica la voz cantada de Lavinia⁷⁶, realizando unos gestos melódicos que serán retomados en la escena final, antes de su muerte.

⁷⁶ *Titus*, transición escenas 7 – 8, <https://n9.cl/8df5>



Imagen 26: *Titus*, Escena 20, cc. 26 – 36.

En esta imagen se observa la línea melódica que Lavinia canta en la escena final, acompañada únicamente por la misma música grabada en la pista electroacústica a modo de amplificación del espacio de ocurrencia de la escena, justo antes de ser sacrificada por su padre. De esta manera, a través del medio sonoro, cuando este material es puesto en obra en la escena 8, se está anticipando el trágico desenlace final. Cuando el audio-espectador se encuentra con el contenido sonoro de la escena final, tiene la posibilidad de vincularlo con lo escuchado anteriormente, a modo de ir generando nexos dentro de la estructura general de la obra.

La utilización de los recursos aquí expuestos fue posible gracias a la información dada y obtenida en la etapa pre-musical, en particular por el trabajo en el equipo creativo de confección del libreto, y por mi participación en los talleres de voz y movimiento. Los ejemplos presentados en este apartado son una pequeña muestra de una obra que está desarrollada en su mayoría a partir de estrategias de creación que privilegian los traslados conceptuales y materiales entre los medios como los aquí presentados.

3.2.4.2.3. Puesta en escena

El proceso de composición musical continuó en la etapa de montaje escénico donde se fueron probando los diversos materiales dispuestos en la obra: música vocal e instrumental, sonido espacializado, texto, movimientos escénicos, utilería, escenografía, iluminación, vestuario, etc. En esta etapa exploratoria y experimental, la música compuesta en el período de escritura y desarrollo creativo fue convergiendo con los medios antes detallados, desarrollándose así un dispositivo intermedial donde existió una búsqueda permanente por el diálogo, traslado, transposiciones, adaptaciones, entre los diversos medios materiales y disciplinares que lo conforman.

El montaje escénico de *Titus* estuvo liderado por Carla Romero, y en él participaron a nivel creativo Auda Caraza y Atenea Chávez a cargo de la escenografía; Xóchitl González en la iluminación; y Al Mendoza en el vestuario. Junto a este equipo, participó de la manera fundamental en esta etapa del proceso creativo el director de orquesta Rodrigo Cadet, quien fue el encargado de concertar en escena todos los elementos que hacen parte de la obra en el momento de su ejecución. Además de esto, Rodrigo Cadet tiene una participación como intérprete escénico en el final de la obra, lo que genera un quiebre con la tradición operática respecto del rol del director de orquesta, y provoca un extrañamiento en los términos de Brecht, generando sorpresa y movilidad en la acción dramática.

Este proceso comenzó con los talleres de movimiento y voz antes detallados, donde se fue desarrollando material que luego fue convocado en la puesta en escena. Al mismo tiempo se realizaron diversas maquetas de escenografía, vestuario, escenografía, y sonoras que fueron puestas a prueba durante el proceso y que sirvieron para afinar los materiales que finalmente hicieron parte de la obra estrenada en diciembre de 2017 en el Teatro Helénico.

En cuanto a la música, ésta se fue probando y modificando en diversas etapas del proceso, incluso hasta pocos días antes del estreno, por diversas razones como factibilidad técnica de ejecución; ritmo de la obra en general; volumen orquestal versus volumen vocal. Por ejemplo, en la primera parte del preludio, antes de que entren las voces, se presentaba en el acordeón una melodía típicamente mexicana (*Titus*, Preludio, cc. 21 - 30), transpuesta de grabaciones de acordeón en las calles de Ciudad de México. Este fragmento se mantuvo en la obra hasta pocos días antes del estreno, cuando en los ensayos con ya gran parte de los medios dispuestos en el montaje escénico, se hizo evidente que ese fragmento estaba de más, y que escuchándolo con el resto del material sonoro dispuesto en la obra, esa melodía resultaba extraña y fuera de contexto. Con el gesto de dos notas repetidas y una segunda mayor antes detallado, y el color instrumental particular del acordeón, nos resultaba suficiente para conseguir el objetivo propuesto, por lo que no se justificaba que hiciera parte del montaje final.

Otro ejemplo de secciones musicales que hicieron parte de la obra hasta muy avanzado el proceso, y que luego fueron quitadas del montaje final, se presenta en la escena 20, donde luego de la última muerte, la de Saturnino a manos de Lucio, se presentaba un coral que reflexionaba sobre la muerte y justificaba el acto mortal por parte del hijo de Titus: “Can the son eyes, be hold his father bleed? There’s meed for meed, dead for a deadly dead!” (Titus, escena 20, cc. 132 - 138). Este coral a capella, a una velocidad de negra 80, representaba un freno en la acción dramática en la parte final de la obra, además que resultaba redundante considerando todo el material textual, sonoro y escénico presentado hasta el momento, por lo que pocos días antes del estreno fue retirado del montaje. Pese a ser una sección que justaba mucho en todo el equipo, se privilegió el arco dramático general por sobre el gusto de una sección en particular.

Así como estos ejemplos, se hicieron numerosos ajustes en la partitura que en todo momento buscaron facilitar la ejecución vocal, instrumental y escénica de la obra, y que aportaron en el ritmo de las escenas en particular y del arco dramático en general.

El momento del estreno de la obra no significó en ningún caso la finalización del proceso de creación, sino que se consideró como un momento más del proceso. Es así como una vez estrenada la obra, y teniendo retroalimentación de parte de espectadores, cantantes y músicos participantes, y del propio equipo creativo, trabajamos en ajustar la obra en lo que consideramos fueron sus puntos débiles, al mismo tiempo que se fortalecieron aquellos que satisficieron las búsquedas emprendidas durante el proceso de creación.

A partir de la versión de estreno, y de la reestructuración del equipo creativo, trabajamos en una nueva versión que redujo la obra de 85 minutos a 60 minutos⁷⁷, por medio de la eliminación de algunas escenas que consideramos que no aportaban en el relato y estructura dramática y musical. Al mismo tiempo se simplificó el montaje en términos escenográficos, privilegiando un escenario vacío que fuera habitado por los intérpretes escénicos, junto con una iluminación mucho más detallada que la de la versión de estreno, que aportara en la creación de diversos ambientes según transcurre la obra.

⁷⁷Titus, versión 2018, <https://n9.cl/75hv> Partitura de versión 2018 disponible en: <https://url2.cl/WqCAf>

El elenco se mantuvo casi completo en su totalidad, sólo realizando algunos reemplazos necesarios por motivos de agenda, y se redujo la plantilla orquestal de 8 músicos a 2 músicos (piano y contrabajo), por condiciones de financiamiento y por factibilidad de montar y mover la obra a distintos teatros.

Esta nueva versión fue seleccionada en tres convocatorias: Festival Impulso Música y Escena UNAM 2018; Encuentro Nacional de las Artes 2018; y Festival de Artes Escénicas del Estado de México 2019. Estas instancias sirvieron para dar a conocer al público esta nueva versión de la obra, resultando experiencias de mucho crecimiento para todos los participantes de la obra, y consiguiendo un resultado artístico que nos satisface de gran manera, por lo que es desde esta versión que seguimos trabajando como equipo creativo en pequeños ajustes necesarios, y a nivel de producción, en la generación de nuevas funciones que nos permitan dar a conocer esta obra, que consideramos que es muy pertinente y necesaria en el contexto de violencia que se vive en el mundo hoy en día, y en particular en el México contemporáneo.

3.3. Composición intermedial de *Being in the sounds*

La tercera de las obras que conforman mi portafolio de composiciones corresponde a *Being in the sounds*⁷⁸, proyecto colaborativo junto con la flautista de pico Carmen Troncoso, Doctora en Interpretación Musical de la Universidad de York. Esta obra, compuesta para 10 combinaciones de dobles flautas y registros de audio, utiliza un total de 12 instrumentos de diversa afinación, digitación, registro y diseño, dando cuenta de la gran variedad y riqueza de la familia de instrumentos de la flauta de pico.

En la obra se ponen en música los traslados conceptuales originados por el contenido semántico expresado por el flautista Pierre Hamon, en entrevistas realizadas por Troncoso como parte del proceso de investigación y creación que dieron lugar a *Being in the sounds*.

⁷⁸ Registro audiovisual de concierto de estreno: <https://n9.cl/kbhj> Partitura disponible en: <https://url2.cl/8nfpu>

La voz de Hamon hace parte de la obra en tanto material semántico que aporta una serie de conceptos que dieron lugar al desarrollo de la misma, y en tanto material sonoro con unas particulares condiciones de acento, que hacen de su habla un elemento de gran potencial musical. Se destaca este último aspecto por la singular sonoridad de su inglés, siendo que es una persona no-nativa en esa lengua, lo que otorga unas características rítmicas y de acentuación que nos propusimos poner en relieve en la composición.

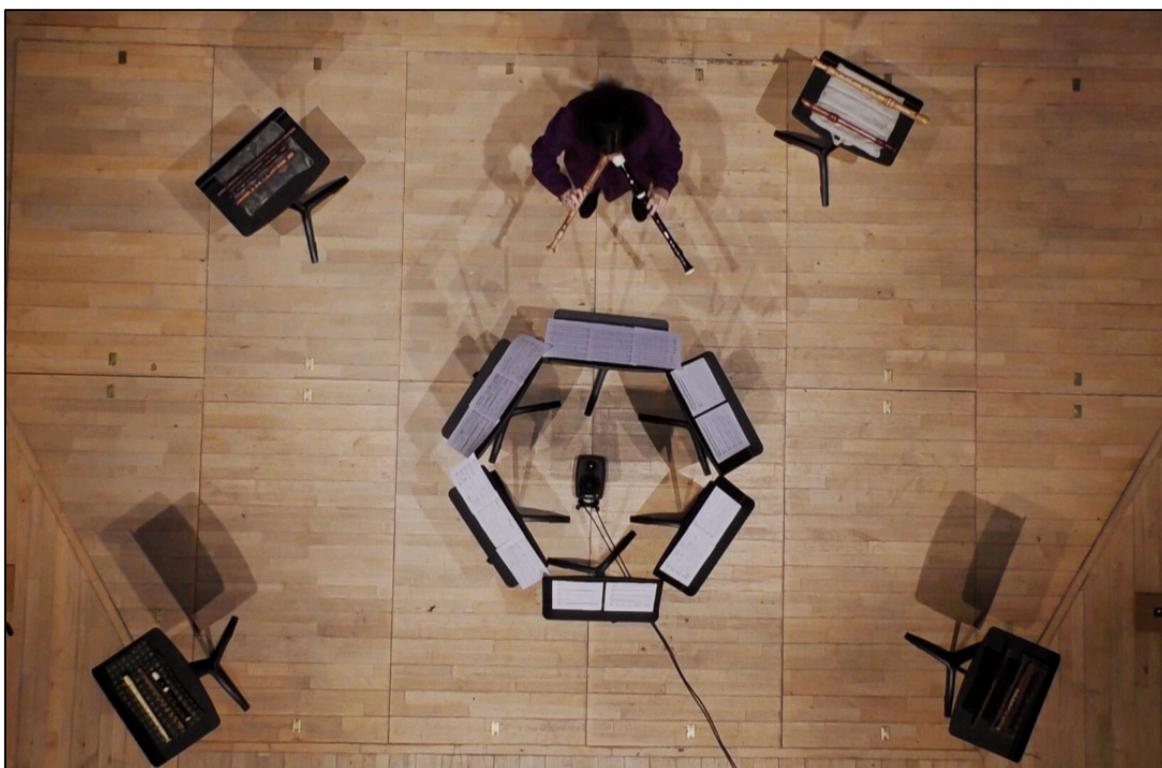


Imagen 27: *Being in the sounds*, concierto de estreno en York, 8 de enero de 2019. Captura de video filmado por Lynette Quek.

Conceptos expresados por Hamon en entrevista con Troncoso en abril de 2016 como “Being in the music”; “Find the pleasure in sound, maybe more than in the music”; “You should receive information from the music”; “To choose the instruments that offers something special”; “In the recorder, you feel the walls of the attack”; “Enjoy the tension of the double recorder”; y “The recorder is my voice”, resultaron muy inspiradores para desarrollar la composición. Es así como la obra se propone crear una resonancia y una traducción musical de las ideas de Hamon. Por momentos, la voz de Hamon convive con la

música, siendo por una parte un elemento que comunica una idea, al mismo tiempo que es un material sonoro que dialoga con las flautas en vivo. Se ponen en obra también fragmentos musicales registrados en los trabajos de campo de Troncoso con Pierre Hamon, evidenciando la influencia que la práctica musical e instrumental de las dobles flautas tuvo en la creación de esta obra.

La dualidad de voces de las dobles flautas se amplifica al producirse en la obra una dualidad de medios simbólicos: música y lenguaje verbal, y tiene su correlato en la dualidad que representan las voces creativas de Troncoso y la mía propia, en tanto intérprete y compositor respectivamente, y en el diálogo entre nuestras voces. En *Being in the sounds* se despliegan una serie de voces instrumentales y humanas (las de Hamon y Troncoso) que invitan a ser percibidas en cuanto sus tensiones, resonancias, y resultantes⁷⁹, desplegando a través de la escucha, el placer en el sonido mismo.

Los medios materiales (texto, sonido, flautas), disciplinares (lenguaje, música, performance), y contextuales (origen de entrevistado, lugares de creación, antecedentes de los instrumentos) desplegados en *Being in the sounds*, son dispuestos en la experiencia en vivo a través de una instalación y desplazamiento en el espacio por parte de la intérprete que invita a concentrar la atención precisamente en los sonidos, a *estar* en ellos. El público es parte del rito que vive la intérprete en su relación con los instrumentos, los sonidos emitidos por ellos, y la voz y flautas de Hamon que provienen de un altavoz ubicado en el centro de la instalación escénica de la obra.

3.3.1. Origen y motivaciones

Este proyecto de creación se originó en el marco de la investigación doctoral de la flautista chilena Carmen Troncoso, quien finalizó recientemente sus estudios de Doctorado en Interpretación Musical en la Universidad de York, Reino Unido⁸⁰. Su investigación gira en torno a dilucidar qué es lo que hace a un intérprete elegir, entre la gran cantidad de modelos

⁷⁹ Sonido armónico inferior o negativo, que es percibido a partir de la superposición de 2 sonidos fundamentales, y que varía según la altura y afinación de los sonidos emitidos por los instrumentos.

⁸⁰ Defensa de tesis aprobada en diciembre de 2019.

existentes, una flauta en particular para una determinada obra. Dentro de sus proyectos de investigación e interpretación estaba el estudio de las posibilidades de combinación de dobles flautas, y las características particulares que arrojaban cada una de estas mixturas.

Gracias a una colaboración anterior con Troncoso, donde habíamos tenido la oportunidad de trabajar en la creación, estreno y grabación de la obra *Plaza* (2014) para dúo de flautas, es que ella me convocó para participar en la creación de una obra para dobles flautas que formara parte de los seis proyectos de investigación e interpretación que debía desarrollar dentro de su doctorado.

En el contexto de mi investigación doctoral, esta invitación resultó de sumo interés ya que como parte de la documentación para el desarrollo de este proyecto, Troncoso había tenido oportunidad de entrevistar al destacado flautista francés Pierre Hamon. Estos registros se constituyeron en un medio material, disciplinar y de contexto cultural de sumo valor sonoro y conceptual, lo que me hizo vincular este proceso de creación con mi propia investigación, que por lo demás compartía características de colaboración que lo relacionaban con los otros objetos de estudio abordados, e incluir la obra resultante dentro de mi portafolio de composiciones.

Fue así como en conjunto con Troncoso nos embarcamos en un proceso de creación colaborativo que fue desarrollado en el marco de las investigaciones doctorales de ambos, constituyéndose en una experiencia de investigación compartida, donde cada uno fue poniendo los acentos según sus tópicos respectivos.⁸¹

En el contexto de mi investigación en torno a estrategias de creación y herramientas de análisis en música para la escena desde una práctica intermedial, *Being in the sounds* es una obra de música de cámara con una marcada intermedialidad dada por la convergencia de diversos medios en su composición (voces, instrumentos, lenguaje, acentos), los cuales son convocados en cuanto su musicalidad; y con un elemento performático de gran relevancia en

⁸¹ La metodología de trabajo colaborativo se relaciona con los métodos de trabajo aplicados en *Titus*, *Stifters Dinge*, *Lumínico* y *Las Brutas*, donde cada uno de los participantes de cada proceso creativo, se suma a una dinámica de trabajo colectivo donde el resultado final se potencia por el aporte de cada uno.

su realización escénica, como es la instalación circular de atriles por los cuales la intérprete va transitando a lo largo de la obra, dotando de una teatralidad el momento de ocurrencia en simultáneo a su recepción, que ponen de relieve los elementos escénicos que hacen parte de la experiencia. Los medios puestos en obra y las características performáticas de su realización escénica, están en función de invitar tanto a la intérprete como a los audio espectadores a un rito donde la atención esté en la serie de sonidos provenientes de diversas fuentes sonoras que hacen parte de la experiencia. El título original de la obra en inglés: *Being in the sounds*, en nuestro idioma castellano constituye una doble invitación a *ser* y *estar* en los sonidos.

En relación a mis otras obras del portafolio de composiciones: *Titus* y *Esquinas*, y a las de los otros compositores estudiados: *Stifters Dinge*, *Lumínico* y *Las Brutas*, la presente obra se vincula tanto a nivel de los procesos y estrategias de trabajo creativo desplegadas, como en la convergencia y tratamiento a partir de la musicalidad y teatralidad de los diversos medios que hacen parte de la obra. En los apartados siguientes se expondrán en detalle estos procedimientos, y de qué manera se vinculan con las otras obras y procesos creativos estudiados.

3.3.2. Proceso de creación colaborativo

Para el desarrollo del presente proyecto, en conjunto con Carmen Troncoso diseñamos diversas estrategias de trabajo que nos permitieron avanzar en conjunto a pesar de encontrarnos viviendo en países distintos (Inglaterra y México respectivamente). Esta circunstancia se convirtió en un área de oportunidad que nos permitió completar un proceso de creación colaborativa que arrojó resultados muy positivos para las investigaciones doctorales de ambos.

Un primer método de trabajo lo constituyó una comunicación contante vía internet (mail, wathapps, Skype, Messenger) en donde fuimos compartiendo las diversas inquietudes que fueron surgiendo a lo largo del proceso. Por medio de largas cadenas de correos electrónicos, mensajes de texto y voz, y video conferencias, fuimos estableciendo los

intereses de cada uno en el desarrollo del proyecto; las estrategias de trabajo; y los medios a disponer en la obra, que entre otros, consistía en definir los recursos instrumentales a utilizar, sus características y posibilidades en el contexto de dobles flautas, y los elementos extra musicales que motivaron su desarrollo y que durante el proceso fueron haciéndose presentes en la obra misma.

Mediante este mismo método de trabajo, hicimos una constante revisión de los avances, compartiendo las impresiones de cada uno respecto de las diversas etapas del proceso, y acordando cada siguiente paso a desarrollar con el propósito de enriquecer el resultado final a través del aporte de cada uno, tanto desde la visión de intérprete de Troncoso, la mía como compositor, y la de ambos como investigadores. Incluso una vez estrenada y grabada la obra, este método permitió compartir los análisis que cada uno realizó del trabajo en el marco de sus investigaciones, retroalimentando ambos procesos de estudio.

Una segunda estrategia de trabajo fue la realización por mi parte de dos residencias en la Universidad de York (abril de 2017 y junio de 2018), instancias en donde pudimos revisar aspectos preliminares del proyecto y los avances alcanzados respectivamente, junto con la sociabilización del proceso en el Seminario de Composición del Departamento de Música de la Universidad de York (junio de 2018). Estas residencias fueron fundamentales en el desarrollo del proceso, ya que salvaron una distancia que aún hoy, en un mundo hipermediatizado, no es posible superar, como es la experimentación en directo con el sonido mismo. En mi rol de compositor, el encuentro con el sonido en vivo de las flautas y de la voz de la intérprete me permitió experimentar la sensación física que se da en el momento de la emisión sonora, que no es posible de alcanzar por ningún otro medio. Esto se constituyó en un insumo fundamental para el desarrollo de la creación, ya que la composición se nutrió de la experiencia directa con el sonido, las cualidades tímbricas de las diversas combinaciones de flautas, y la percepción de los diferentes armónicos resultantes producidos por la superposición de voces.⁸²

⁸² Estas instancias de encuentro se relacionan con las residencias que se realizan dentro del proyecto *Lumínico*, donde Sigal y Escuer disponen de un trabajo en colaboración con otros músicos y/o artistas audiovisuales para el desarrollo de una propuesta de concierto multimedia en particular.

La primera residencia se realizó entre el 17 y el 21 de abril de 2017 en York, Reino Unido, a poco tiempo de haber comenzado con las primeras conversaciones en torno al proyecto, y habiendo delineado apenas aspectos muy preliminares de su desarrollo. En esta instancia trabajamos en probar diversas combinaciones de dobles flautas que habían sido preseleccionadas previamente por Troncoso entre su set de instrumentos. Este ejercicio nos permitió definir cuáles serían los instrumentos y las combinaciones que utilizaríamos en la obra, escogiendo entre las muchas posibilidades aquellas que nos ofrecieran cualidades tímbricas particulares. Dentro de esta indagación experimentamos con combinaciones inusuales que arrojaron resultados inesperados, como fue la incorporación de la flauta Honner, un modelo *amauter* y de muy escaso rendimiento como instrumento solista, o de un par de *Whistle* (pífanos), instrumentos de tradición oral y de muy limitadas posibilidades con respecto a las flautas de pico, pero que en combinación con otros instrumentos aportaron unas características tímbricas muy valiosas que nos hizo decidírnos por incluir estas flautas entre la lista de instrumentos utilizados en la obra.

De manera complementaria, en esta primera residencia compartimos los intereses particulares de cada uno que nos interesaba desarrollar en el proceso de creación, como era la indagación por parte de Troncoso de las características de cada instrumento que hacía que fueron incorporados o no en la obra; o en mi caso, estudiar los elementos que nutrían el proceso de creación desde diversos ámbitos más allá del musical. En ese contexto es que resultó fundamental el material recopilado por Troncoso en el trabajo de campo con el flautista Pierre Hamon, el cual, mediante registros audiovisuales, pudo ser analizado en detalle y se convirtió en la motivación extra musical que dio lugar al desarrollo de la composición.

En las actividades desarrolladas en esta primera residencia quedó de manifiesto la fundamental influencia que el proceso de trabajo, y en particular la colaboración como estrategia metodológica, tuvo en el resultado final. Este se nutrió de los intereses particulares de ambos participantes del proyecto, y el proceso mismo estuvo siempre abierto a experimentar con diversas posibilidades materiales, disciplinares y contextuales. Ejemplos de esto son el título: *Being in the sounds*, el cual fue tomado de las ideas expresadas por

Hamon en el trabajo de campo de Troncoso, y la realización escénica de la obra, que al disponer un recorrido de la intérprete por una instalación de atriles en círculo, está en función de centrar la atención de la propia intérprete, y de los que acompañen el acontecimiento, en el encuentro ritual con los sonidos.

Dentro de la misma estrategia, entre el 4 y 9 de junio de 2018 realizamos una segunda residencia en la Universidad de York. En esta etapa el proyecto ya se encontraba mucho más avanzado, y la parte escrita de la obra ya había sido completada. El trabajo realizado en esta instancia fue la de ensayar y probar la obra en diversos espacios físicos, de manera de corroborar que las diversas estrategias creativas desplegadas en la partitura y en la realización escénica tuvieran el resultado previsto, buscando diversas alternativas en los casos que se hizo necesario. En esta residencia se afinó la edición de la partitura, de modo de hacerla factible de abordar por cualquier músico (siempre que cuente con la serie de instrumentos utilizados, o similares de igual afinación), y se sociabilizó con la comunidad del posgrado en música de la Universidad de York los avances del proyecto.

El trabajo en esta segunda residencia hizo patente que las muestras de audio puestas en obra, las cuales fueron tomadas de los registros audiovisuales del trabajo de campo con Hamon, no cumplían con las condiciones técnicas para ser incluidas en la obra⁸³. Al contrario, resultaban molestas y poco claras para quienes tuvieron oportunidad de escuchar los avances compartidos. Esto hizo necesario que aquellas muestras seleccionadas fueran re-grabadas en un segundo trabajo de campo de Troncoso con Hamon (septiembre de 2018). Una vez que se contó con este nuevo material, pasé a editarlo para que fuera incluido dentro de la obra como un material sonoro y semántico puesto en diálogo con las flautas y la voz de la intérprete en vivo⁸⁴.

Entre la primera y segunda residencia mantuvimos la estrategia de comunicación permanente vía internet, y desarrollamos una nueva estrategia que consistió en la creación de diversos ejercicios de creación, donde fuimos probando algunas alternativas de

⁸³ Audio 1, versión 1, <https://n9.cl/lyqe>

⁸⁴ Audio 1, versión 2, <https://n9.cl/6ucv>

combinaciones y ciertas posibilidades de articulación y escritura propia de los instrumentos, a modo de ir midiendo el rendimiento -sonoro, tímbrico, instrumental, musical, expresivo- de cada combinación, y la efectividad de la escritura musical como medio de comunicación de ideas sonoras. Dentro de los once ejercicios creados, los cuales fueron desarrollados por mi y ensayados y grabados por Troncoso, hubo varios de ellos que luego pasaron a formar parte de la obra, y otros que fueron descartados por su poca factibilidad de realización o limitado potencial musical.⁸⁵

Dentro del grupo de ejercicios descartados, pongo como ejemplo un caso donde intenté crear un efecto de cambio tímbrico, a modo de *bisbigliandi*⁸⁶, donde la variación de afinación y timbre se diera por la emisión de un mismo sonido en distintas flautas. Esto, que siendo ejecutado entre dos intérpretes podría tener un muy buen resultado, se hacía impracticable en la condición de doble flauta, ya que se cuenta con una sola fuente de emisión de aire, y resultaba muy torpe introducir y sacar de la boca cada instrumento tal como lo pedía la partitura.

*Sonido real ♩ = 60

Alto Sol

Alto Fa

Imagen 28: *Being in the sounds*, Ejercicio 4, cc. 1 - 5.

Un segundo caso de material descartado se presenta en un fragmento del ejercicio 2, compuesto para dos *whistle*, el cual formó parte de la obra hasta muy avanzado el proceso, y recién en la segunda residencia decidimos descartarlo, al constatar que dentro de la obra en

⁸⁵ Esta estrategia encuentra relación con el trabajo colaborativo desplegado en Goebbels en sus procesos de creación, donde en conjunto con su equipo de trabajo, realiza una serie de ejercicios, a modo de ensayo, de diversos materiales sonoros, escénicos, textuales, etc. El objetivo es poner a prueba estos materiales, enriquecerlos mediante la retroalimentación de todos los participantes, y descartar aquellos que no cumplen el objetivo esperado.

⁸⁶ Técnica extendida que consiste en emitir una misma altura con distintas digitaciones, provocando pequeñas variaciones en la afinación y el timbre.

general, el fragmento se escapaba de las características sonoras y de lenguaje musical que estábamos buscando. La velocidad, las características tímbricas de los instrumentos, y el registro agudo utilizado en el fragmento hicieron que en conjunto con Troncoso decidiéramos dejarlo fuera de la versión final de la obra.

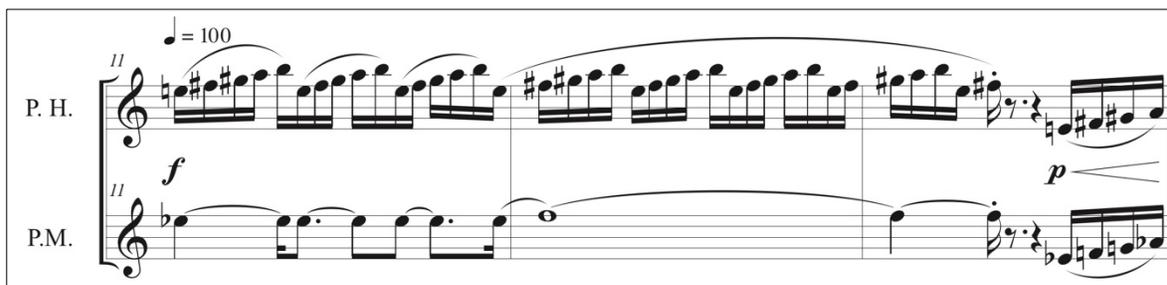


Imagen 29: *Being in the sounds*, Ejercicio 2, cc. 11 – 13.

Fragmentos como estos dan cuenta de la permanente retroalimentación durante el proceso de creación de la obra, donde la estrecha colaboración entre intérprete y compositor fue nutriendo el propio proceso y el resultado final. Tanto lo que quedó como lo que fue descartado fue decidido entre los dos integrantes del proyecto, y aquellos puntos en discusión, fueron retroalimentados hasta alcanzar un resultado que nos pareciera interesante a ambos.

Dentro del proceso de creación, una vez que estuvieron definidos todos los elementos que harían parte de ella, se realizó la grabación de la obra en estudio, de manera de fijar nuestra versión⁸⁷, que no es más que una dentro de las muchas posibles versiones según sea interpretada por diferentes músicos. Esta grabación fue realizada en noviembre de 2018 en el Departamento de Música de la Universidad de York, y estuvo a cargo de la artista sonora y estudiante de Doctorado en Tecnología Musical Lynette Quek. Teniendo todo el material grabado, pasé a realizar la edición de la obra, para llegar a una mezcla final, que junto con la video filmación del concierto de estreno de la obra en enero 2019, son muestras del resultado final alcanzado luego de dos años de trabajo colaborativo.

⁸⁷ *Being in the sounds*, versión de estudio, <https://n9.cl/60zw>

Como etapa final del proceso de trabajo colaborativo, la obra fue estrenada en la Universidad de York en enero de 2019. Posteriormente, Troncoso en compañía de Lynette Quek realizaron, gracias al financiamiento de Ibermúsicas, un viaje a México en febrero y marzo de 2019 para realizar el estreno de la obra en el país, y para compartir sus investigaciones doctorales con la comunidad del posgrado en Música de la UNAM y en el CMMAS en Morelia. Dentro de este viaje Troncoso y Quek fueron invitadas al Seminario de Investigación Doctoral de la FAM, donde dieron a conocer los avances de sus respectivas investigaciones; se presentó la obra *Being in the sounds* en el Seminario de Música Contemporánea de la FAM; realizamos un seminario para los estudiantes de la ENES Morelia; y presentamos un concierto en el CMMAS en Morelia donde se interpretó esta obra en conjunto con otras trabajadas por Troncoso y Quek como parte de sus respectivos doctorados.

Esta etapa final del proyecto fue de gran importancia en el proceso ya que permitió cerrar el ciclo de creación de la obra con la presentación pública de la misma, compartiendo a su vez parte de lo que fue el trabajo colaborativo desarrollado para alcanzar este resultado. Del mismo modo, la obra, si bien está registrada en audio y video, alcanza su punto de máximo potencial performático en el momento de su realización en vivo, por lo que siempre son muy valiosas las instancias de concierto ya que permiten que se produzca el encuentro, el rito, entre intérprete, audio espectadores y el sonido, para *estar* en ellos, para *ser* en los sonidos.

3.3.3. Estrategias de creación

Como se mencionó anteriormente, la obra, junto con la indagación en el uso de diversas combinaciones de dobles flautas y sus posibilidades técnicas y expresivas, tuvo como motivación extra musical la documentación recogida por Troncoso en su trabajo de campo con Hamon. Estos registros contenían grabaciones de Hamon tocando dobles flautas y diversas opiniones que se constituyeron en conceptos fundamentales que detonaron la composición musical. Desde mi interés por el trabajo creativo intermedial, me propuse

extraer de dicho material una serie de ideas que luego me propuse trasladar a la creación sonora.

Un primer elemento que pasó a formar parte de la obra fue la voz de Hamon como material sonoro. El marcado acento francés del inglés de Pierre Hamon fue puesto en relieve a partir de su propia musicalidad, dada por una entonación, rítmica y acentuación que, independiente al contenido semántico expresado por las palabras, otorgaban a estos registros una cualidad sonora de mucha plasticidad. El habla de Hamon pasó a ser un canto, a modo de voz contrapuntística que forma parte del entramado de voces que componen la obra en su totalidad⁸⁸.

Poner de relieve la voz de Hamon fue también una estrategia que estuvo en función de evidenciar la condición de lengua extranjera del idioma inglés para todos los participantes del proyecto. El inglés correspondía a una segunda o tercera lengua para todos quienes formamos parte del proyecto, incluido Hamon, lo que se convirtió en una condición común a partir de la cual pudimos desarrollar y concretar el trabajo. A cada una de nuestras voces se sumó las limitantes expresivas y particularidades sonoras de nuestras hablas en el idioma extranjero, que encontraban eco en los registros de la voz de Hamon y su acentuada entonación francesa.

Junto a lo anterior, la voz de Hamon es en sí misma una valiosa fuente de información acerca de los instrumentos utilizados en la obra y de sus antecedentes históricos y culturales, por lo que al formar parte de *Being in the sounds*, la voz de Hamon pasó a tener una doble condición en tanto material sonoro y conceptual⁸⁹. Incluir la voz de Hamon en la obra respondió al interés que tuvimos con Troncoso de hacer patente la gran valoración que nos generó las ideas expresadas en dichos registros, y la trascendental manera en que este material

⁸⁸ Esta estrategia se relaciona con el tratamiento que Goebbels hace de los registros de diversas voces en *Stifters Dinge*. Allí, las voces de Lévi-Strauss, Bill Burroughs, Malcolm X, entre otras, se despliegan tanto a nivel de material sonoro, como por su contenido semántico. La doble condición de las voces es desplegada como estrategia de composición sonora y conceptual, situación similar a la presentada en *Being in the sounds*.

⁸⁹ Anexo textos de audios: <https://url2.cl/q14Dy>

influenció el trabajo en el proyecto en su totalidad. Cada decisión tomada en el proceso de creación estuvo marcada por las ideas de Hamon, y lo que nos propusimos hacer no fue más que intentar trasladar aquellas ideas al material musical haciendo eco de dicha influencia⁹⁰.

Hamon participa de diversas maneras en el transcurso de la obra. Por medio de su voz y de sus flautas, se determina la audición desde un comienzo al introducir la obra con la frase “The pleasure of the sound”. Con esta idea justamente estamos invitando a los audio espectadores a concentrar la atención en los sonidos, y a experimentar en conjunto con la intérprete las sensaciones físicas que provoca este encuentro entre diversas voces: las de las flautas de Hamon y Troncoso, y las de las voces habladas y cantadas respectivamente.

En otros momentos de la obra, la voz de Hamon cumple un doble objetivo. Por un lado aporta nuevos conceptos a su desarrollo, y por otro, posibilita el cambio de flautas por parte de la intérprete. Los registros de voces de Hamon se empalman con la interpretación en vivo de Troncoso, en una posta que busca generar unidad entre los diversos medios que la componen.

A partir de las ideas expresadas por Hamon, en la obra se realizan una serie de traslados conceptuales, componiendo una música que, por medio del sonido y de la construcción sintáctica del relato musical, de cuenta de una posible interpretación de aquellas ideas extra musicales que ahora son retratadas, comentadas, y amplificadas por medio del sonido. Un ejemplo de esta estrategia se encuentra en el compás 33, cuando luego del audio 2, que hace referencia al Renacimiento como el gran período de la flauta gracias a la precisión de su ataque y articulaciones, se presenta una sección contrapuntística entre las dos flautas a modo de eco de las ideas expresadas en el audio anterior.

⁹⁰ Esto se relaciona directamente con la estrategia desplegada por Díaz en *Las Brutas*, donde como método de trabajo principal se encuentra la traducción de las ideas presentes en el texto de Radrigán a la composición musical.

32 Wait until Audio 2.1 finished. The last lines are: "speaking with the instrument".

32

♩ = 80

Treble in F

mp

Voice Flute 415

38

38

Imagen 30: *Being in the sounds*, cc. 32 – 42⁹¹

Esta textura polifónica no resulta natural ni cómoda de realizar en dos instrumentos que tienen una fuente de aire común. Para un instrumento como la doble flauta resulta mucho más sencillo realizar homofonía, es decir, igual ritmo en ambas voces, por lo que este esbozo contrapuntístico responde a una decisión de composición influenciada por las ideas expresadas por Hamon. Al estar inmediatamente después del registro de audio que contiene estas ideas, el fragmento musical toma la carga semántica aportada por el lenguaje hablado.

En el compás 78 se superponen las flautas y la voz de Hamon manifestando la importancia de encontrar en el instrumento seleccionado una cualidad sonora que ofrezca algo especial, algo particular de ese instrumento en específico. Ese algo, dice Hamon, no puede ser expresado con palabras, de ahí que ese registro de audio sea acompañado en la obra por Troncoso ejecutando un fragmento en el que su doble flauta está compuesta por una flauta alto en Sol y una flauta alto en Fa. Esta combinación de instrumentos, con registros similares

⁹¹ <https://n9.cl/08tj>

y afinaciones distintas, permitía traducir ese interés de Hamon por la utilización de instrumentos, y en este caso combinaciones de instrumentos, que ofrecieran algo especial⁹².

Imagen 31: *Being in the sounds*, cc. 74 – 83.

Por un lado, la textura plana producida por las dobles flautas deja espacio para la comprensión de las ideas expresadas en simultáneo por Hamon, y por otro, busca ser una traducción del anhelo por encontrar unos instrumentos que ofrezcan algo en particular. Esta combinación del flautas de similares características, y con el uso de unas alturas muy cercanas en el espectro sonoro, a modo de *cluster*, busca generar ese algo especial, que ya sabemos, no puede ser expresado con palabras. El propio intento de explicar este fragmento por medio de palabras se contradice con la idea que lo motiva.

En el compás 157 se presenta una grabación de Hamon tocando dobles flautas, que se superpone a la voz cantada (pentagrama superior) y a la ejecución de una flauta (pentagrama inferior) por parte de Troncoso. En esta sección la obra multiplica sus fuentes de emisión, generando un instrumento de múltiples voces que responde a una traducción sonora de las invitaciones y búsquedas desplegadas en la obra por medio de la voz de Hamon:

⁹² Audio 3, <https://n9.cl/ue4z>

el placer en los sonidos, sus armónicos y resultantes; y encontrar instrumentos que ofrezcan algo especial.

Imagen 32: *Being in the sounds*, cc. 155 – 160⁹³

Este instrumento compuesto por múltiples voces, en tanto están presentes las flautas de Hamon y la voz y flauta de Troncoso, arroja como resultado una sonoridad especial, exclusiva de la superposición de medios y fuentes de emisión allí producida. Al mismo tiempo, el fragmento allí desarrollado constituye un presagio, una premonición, de las ideas expresadas por Hamon que serán presentadas en el último audio que forma parte de la obra⁹⁴. En ellas, Hamon afirma: “The recorder is my voice. Maybe it is because I’m a frustrated singer. For me, what is important, is to sing with the recorder”. Mediante este fragmento sin palabras, se está poniendo en música el anhelo de Hamon por una voz instrumental que sea un medio para la emisión del canto.

Más adelante en la obra, se deja espacio para la improvisación por parte de la o el intérprete. En este fragmento se busca que, a partir de los registros de audio en que Hamon interpreta su doble flauta y de las ideas presentadas a lo largo de la obra, se pueda realizar una improvisación que de cuenta de la influencia de estos materiales, y a su vez que amplifique estas ideas mediante una improvisación que se sugiere realizar en “estilo

⁹³ <https://n9.cl/lic6>

⁹⁴ Audio 5, <https://n9.cl/1z7j>

medieval”, para que esté en sintonía con las improvisaciones de Hamon puestas en obra en *Being in the sounds*.

The image shows a musical score for two staves, measures 174 and 175. The top staff is labeled "Impro in medieval style with the Indian whistle, followed by the grace notes" and contains a sequence of notes with grace notes. The bottom staff is labeled "Impro in medieval style with the Hohner" and contains a sequence of notes with grace notes. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Imagen 33: *Being in the sounds*, cc. 174 – 175⁹⁵

Junto a lo anterior, esta sección de improvisación responde al proceso colaborativo que se mantuvo durante la creación de la obra. Gracias al aporte de Troncoso como músico y su interés y dominio en el ámbito de la improvisación, surgió la idea de ofrecer este espacio para que la o el intérprete pueda generar sus propios materiales a partir de algunas sugerencias, de modo que la improvisación dialogue con la obra en general. Tanto las detalladas secciones escritas de la obra, como aquellas donde se deja espacio para la improvisación, están en función de generar una amplificación de las ideas de Hamon a través del sonido, y a su vez, dar lugar al encuentro ritual que se busca desplegar en *Being in the sounds*⁹⁶.

Se disponen en la obra dos estrategias que están en función de que tanto intérprete como audio espectadores puedan ser parte de este rito. Ambas estrategias responden a la idea de círculo, siendo la primera de ellas un tránsito a lo largo de la obra entre las diferentes flautas utilizadas, recorriendo desde las más graves a las más agudas y regresando a las más graves hacia el final de la obra. Este recurso, que respondió a un orden establecido para administrar los diferentes instrumentos disponibles, fue determinando elementos propios de

⁹⁵ <https://n9.cl/8egk>

⁹⁶ Aquí se observa una relación con los espacios de improvisación dispuestos en los conciertos de *Lumínico*, donde los integrantes y músicos invitados tienen espacio para desplegar sus intereses particulares, siempre dentro de un contexto que está determinado por la propuesta general del concierto, y por cada obra en particular.

la construcción musical como son alturas y registros, lo que se tradujo en una construcción circular también en estos ámbitos.

De manera de salvar la problemática de la ubicación de los diferentes instrumentos utilizados a lo largo de la obra, y la manera en que la intérprete hiciera los cambios de flautas necesarios, diseñamos un recorrido también circular alrededor de una instalación de atriles que sostuvieran la partitura de la obra, el cual a su vez está rodeado por otro círculo de atriles en los cuales se ubican los diferentes instrumentos⁹⁷. Tanto de manera simbólica, como en búsqueda de un espacio común para la emisión de las diversas fuentes sonoras, se ubica al centro de esta instalación escénica un altavoz por medio del cual se emiten los registros de audio que contienen la voz y dobles flautas de Pierre Hamon. La centralidad de su ubicación da cuenta del fundamental rol que este material tuvo en el proceso y en la concreción de la obra. Este espacio común permite que se produzca un “diálogo”, diferido y mediado, entre los registros de Hamon y las dobles flautas y voz de Troncoso.

Por su parte, los audio espectadores comparten con la intérprete el espacio común que representa la sala de concierto, y la acompañan y condicionan en la interpretación de la obra. Son parte del rito, del encuentro físico con el sonido de voces y flautas, sus armónicos y resultantes. Los cuerpos y las escuchas de los co-protagonistas en la audiencia son movidos por los sonidos que cobran vida en el tiempo y el espacio de su ocurrencia. Durante la realización escénica de *Being in the sounds*, intérprete, audio espectadores, e incluso Hamon en diferido, *son* y *están* en los sonidos.

⁹⁷ Ver imagen 27 en página 169.

4. Capítulo IV: Creación intermedial

En el presente capítulo me dispongo a poner en diálogo las estrategias creativas reveladas por medio del ejercicio analítico y la práctica composicional, con el cuerpo teórico desarrollado a lo largo de la investigación, mismo que ha servido de marco referencial para el estudio de los diversos métodos encontrados y diseñados en las obras de otros autores y aquellas compuestas dentro de la presente tesis. A partir de preguntas como ¿qué caracteriza la composición intermedial?; ¿la intermedialidad en la artes moviliza al compositor a tomar nuevos roles o actitudes de trabajo?; o ¿en qué medida se tensionan los recursos de la música de tradición escrita y electroacústica al converger con otros medios materiales, disciplinares y contextuales?; intento dar cuenta de mi poética, de mi forma de hacer, en el ámbito de la creación intermedial, la cual se conforma de una serie de estrategias, métodos y actitudes de trabajo.

Volviendo a la cita presentada en el primer párrafo de la introducción, la intermedialidad en las artes se entiende como la “participación de más de un medio de expresión en la significación de un artefacto humano” (Wolf, 1999, p. 1). Esta idea ha sido de gran importancia en mi práctica como compositor, incluso de manera intuitiva antes de iniciar mis estudios en este ámbito teórico. A la luz de esta y otras maneras de entender la intermedialidad abordadas durante la presente investigación, puedo observar que mi experiencia como creador, incluso en la composición de obras ‘puramente’ musicales, ha estado marcada por una importante característica intermedial. Esta ha sido la de contar con un concepto proveniente de un medio más allá de la música, como puede ser un texto, una imagen, una situación escénica o audiovisual, un cuerpo, entre otros, que arroja ciertas ideas que guían el ejercicio creativo. Es así como mi forma de hacer música, mayoritariamente, ha consistido en traducir en sonidos los conceptos e ideas que me generan los demás medios que hacen parte de la obra y/o que la han motivado.

En este hacer música he ido ampliando el abanico de medios con los cuales disponer para la composición, en una exploración que me ha llevado a encontrar en diversos materiales y disciplinas la posibilidad de crear música más allá de elementos puramente

sonoros. Esta apertura responde a la búsqueda de una estética que invite a una escucha y expectación desde diversas perspectivas, por medio del despliegue de variados puntos de acceso a la obra y a la experiencia que la constituye como tal.

La actividad que realizo al momento de componer puede ser definida como la toma de una serie de decisiones, mismas que son motivadas e influenciadas por los conceptos provenientes de los diversos medios que conforman la obra. En el caso de obras intermediales, estas decisiones son tomadas e impactan sobre materiales y disciplinas más allá del sonido y la música respectivamente. Es en este ámbito de trabajo creativo donde aflora mi interés por la escena, la cual, más allá de ser un espacio representacional, se constituye como un lugar de convergencia de diversos medios materiales, disciplinares y contextuales, que disponen sus características físicas y simbólicas para la generación de un objeto artístico -artefacto humano en los términos de Wolf- único y exclusivo de los medios que lo componen.

Mi interés por la intermedialidad en las artes se ha centrado en la exploración de los puntos de conjunción, en lo que hay y se produce ‘entre’ los medios que conforman la obra. Indagar en la manera en que los límites materiales y disciplinares se difuminan, ha sido la principal estrategia de creación con la que he contado para el desarrollo de la presente investigación. Tanto para el estudio de obras de otros autores, como para el desarrollo de mi portafolio de composiciones, mediante esta estrategia he centrado la atención en los procesos de creación, explorando en los intersticios entre los medios las maneras en que estos convergen, y en las brechas que se producen para que se modifiquen y re-potencien.

Como parte del trabajo de investigación y creación desarrollado durante el doctorado, se han revelado y diseñado una serie de estrategias de creación que se desprenden de la forma de trabajar detallada en el párrafo precedente, y que al mismo tiempo han nutrido y enriquecido los procesos de análisis y composición llevados a cabo. A continuación se pondrán en diálogo las estrategias reveladas en el estudio de la obra de otros autores y aquellas desplegadas en los procesos de creación de mi portafolio de composiciones, detallando sus formas de hacer particulares, que han nutrido mi propia poética.

4.1. Estrategias de creación en obras de otros autores y en obras propias

Una vez completado el transcurso de la investigación, proceso que ha considerado el estudio y reflexión teórica, los procesos de composición, y el análisis de casos de estudio, a modo de constelación que se potencia de manera multidireccional, es posible colegir ciertas estrategias de creación y métodos de trabajo particulares de cada obra de otros compositores y propias, que me dispongo a exponer y discutir en el presente apartado.

El análisis y la creación de las obras que conforman el objeto de estudio y el portafolio de composiciones respectivamente, ha estado guiado por las perspectivas teóricas desarrolladas en el capítulo I. Es así como he trabajado desde el ámbito de la intermedialidad como área de conocimiento principal, la cual se ha nutrido y retroalimentado de la teoría del performance, la musicalidad y la teatralidad. Esta constelación de ámbitos de pensamiento ha acompañado el proceso de investigación-creación, en una dinámica de influencias recíprocas entre el estudio teórico, el análisis de casos, y la composición de obras.

A través del estudio sistematizado de cada uno de los objetos analizados, en este proceso de investigación se han revelado y desplegado una serie de estrategias de creación particulares de cada obra que impactan en sus respectivos procesos de creación, y que encuentran resonancia en los diversos casos de estudio. En el transcurso de la investigación he realizado un análisis detallado de cada obra desde las diversas y complementarias perspectivas de estudio presentadas en el capítulo I; entrevistas con los protagonistas; y un acabado estudio bibliográfico de y sobre los autores; con el objetivo de revelar cuáles son las motivaciones que dan lugar a estas obras, y qué estrategias y métodos de trabajo se despliegan en sus procesos creativos. Si bien cada estrategia revelada cuenta con características específicas que responden a cada proceso y obra en particular, estas encuentran resonancia entre sí en cuanto a través de ellas se posibilita y potencia el trabajo creativo intermedial, donde materiales, disciplinas y contextos culturales diversos convergen en una realización escénica y/o audiovisual.

Las estrategias de creación reveladas a partir del estudio de cada obra de otros autores y propias respectivamente, están cruzadas por la exploración de los intersticios entre medios, y por las formas en que sus fronteras se difuminan. Cada estrategia de creación y método de trabajo modifica las características materiales de los medios puestos en obra, y amplía los ámbitos de acción de las disciplinas que hacen parte de los procesos de creación y de las experiencias que resultan de estos, enfatizando de esta forma el producto único y exclusivo que resulta de la convergencia de medios.

En las tablas que se presentan a continuación, se reúnen cada una de las estrategias en tres grupos que, independiente de las singularidades temáticas y estéticas, muestran correlación entre los distintos casos de estudio. En primer lugar presento lo que identifiqué como la actitud de trabajo por parte de los compositores, dando cuenta de cuál es la disposición que cada uno adopta en el proceso de creación intermedial. Esto se refleja en una serie de traslados del ámbito de desempeño del compositor hacia terrenos más allá de los musicales, como son las artes escénicas y audiovisuales; en diversos tipos de traducciones conceptuales y transposiciones materiales entre medios; y en una apertura hacia métodos de trabajo co-creativo y colaborativo que despliegan la horizontalidad en los procesos creativos, para desde ese lugar potenciar y nutrir de manera colectiva las motivaciones, los procedimientos técnicos, y las temáticas y soportes teóricos a desarrollar en cada caso.

En segundo lugar agrupo diversas metodologías de trabajo que determinan el uso y tratamiento de los materiales puestos en obra, poniendo en relieve las particularidades técnicas de cada caso de estudio. Aparecen aquí estrategias que se caracterizan por trasladar prácticas propias de una disciplina, como por ejemplo la orquestación en el caso de la música, hacia el trabajo escénico. O viceversa, cuando la idea de realización escénica es llevada al ámbito de lo musical. Se destacan también en este segundo grupo una serie de estrategias que están en función de innovar los formatos de presentación de las obras, y en las formas en que lo musical incide en los procedimientos de creación de medios más allá de los sonoros.

Por último, en el tercer grupo compilo la manera en que cada creador concibe la participación del audio espectador en el proceso de creación y recepción de la obra, por medio

de una serie de estrategias que muestran una exploración de nuevas formas de hacer parte protagónica del proceso creativo a quienes son los receptores del acontecimiento.

Tabla 1: Obras de otros autores

	<i>Stifters Dinge</i> Heiner Goebbels	<i>Lumínico</i> Sigal / Escuer / García Nava	<i>Las Brutas</i> Rafael Díaz
Actitud de trabajo.	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado del lugar del compositor hacia las artes escénicas. - Traducción escénica de gestos sonoros, y viceversa. - Trabajo colaborativo / horizontal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado del lugar del compositor hacia el rol de intérprete creador en escena. - Traducción visual de gestos sonoros, y viceversa. - Trabajo colaborativo / horizontal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado del lugar del compositor hacia las artes audiovisuales. - Traducción audiovisual de gestos sonoros y dramaturgicos, y viceversa. - Trabajo colectivo.
Metodología de trabajo.	<ul style="list-style-type: none"> - Leer como forma de composición. - Componer tomando en cuenta las estructuras de los medios puestos en obra. - Orquestar elementos escénicos. - Reflexión sobre procedimientos de creación. - Concebir la obra como proceso de creación, manifestación y recepción. - Evitar linealidad dramática. - Administración de los medios en el tiempo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Realización escénica de la música. - Trabajo colectivo de exploración. - Decodificar en escena las propuestas de diversos autores. - Improvisación como método de creación. - Concepción de la imagen como sonido, como timbre. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dirección de equipo creativo y de elenco. - Selección y edición de textos. - Puesta en música del espacio mediante técnicas instrumentales extendidas. - Innovar en el formato: dramaturgia multimedial. - Disponer de los diversos medios como materiales sonoros.

Relación con el audio espectador.	<ul style="list-style-type: none"> - Despertar la curiosidad del espectador. - Incluir en la instalación escénica el espacio de la audiencia. - Considerar al espectador parte de la obra. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ampliar posibilidad de comunicación de la música contemporánea. - Mover la realización escénica de la música hacia espacios alternativos. - Nuevas maneras de acercar la música al público. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuestionar rol de espectador / navegador. - Difuminar límites entre disciplinas para acceder a un público más amplio que el de la música contemporánea.
-----------------------------------	---	---	--

Tabla 2: Obras propias

	<i>Esquinas</i>	<i>Titus</i>	<i>Being in the sounds</i>
Actitud de trabajo.	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado del lugar del compositor hacia las artes audiovisuales. - Traducción de contenidos visuales a medios sonoros, y viceversa. - Colaboración. 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado del lugar del compositor hacia las artes escénicas. - Traducción de contenidos textuales a medios sonoros, y viceversa. - Co-creación / colaboración. 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado del lugar del compositor hacia la experiencia de concierto escénico. - Traducción de contenidos textuales a medios sonoros, y viceversa. - Trabajo colaborativo / horizontal.
Metodología de trabajo.	<ul style="list-style-type: none"> - Composición multimedial. - Tratamiento de la imagen a partir de parámetros sonoros. - Técnicas extendidas en el instrumento como forma de poner en música las imágenes. - Estructura formal determinada por convergencia de medios. - Construcción de relato audiovisual. 	<ul style="list-style-type: none"> - Composición escénica. - Tomar decisiones creativas a partir del texto; experiencias del proceso; y conocimiento de voces y cuerpos del elenco. - Ampliación por medio de la música de las resonancias del texto. - Exploración de recursos vocales, instrumentales y electroacústicos. - Condiciones de producción. 	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo de exploración conceptual e instrumental. - Noción de la imagen como concepto. - Contrapunto entre registros de audio y flauta en vivo. - Ampliación de las resonancias conceptuales de la voz en la experiencia en vivo. - Relieve de la materialidad del sonido.

<p>Relación con el audio espectador.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Disposición performática del acontecimiento. - Difuminar límites entre disciplinas para acceder a un público más amplio que el de la música contemporánea. 	<ul style="list-style-type: none"> - Re-contextualizar el drama. - Trabajar desde la experiencia teatral, poniendo en relieve la expresión corporal de los intérpretes y los medios escénicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Disposición performática del acontecimiento. - Nuevas maneras de ofrecer la música al audio espectador.
--	---	--	--

Las estrategias presentadas en estas tablas dan cuenta de una hibridación de métodos y formas de trabajo, que en su mayoría transitan desde lo musical, por ser este el ámbito de procedencia principal de los creadores estudiados, hacia ámbitos expresivos como la escena y el audiovisual. Es en estos tránsitos donde se difuminan las fronteras materiales, disciplinares y contextuales, haciendo de los procesos de creación y de los resultados de los mismos, experiencias mixtas que habitan terrenos expresivos intermediales. Para los compositores estudiados, incluyéndome en este grupo, estos ámbitos de trabajo creativo, ubicados en los intersticios entre medios, se convierten en espacios donde los materiales y procedimientos propios de lo musical, se re-potencian gracias a la convergencia y retroalimentación entre medios. De esta forma, se propicia la generación de nuevas formas de hacer, que a su vez arrojan resultados artísticos que sólo son posibles de alcanzar a través de la apertura a la experimentación intermedial.

La práctica creativa intermedial moviliza el trabajo compositivo, desestabilizando las certezas técnicas, formales y disciplinares, y potenciando la búsqueda de nuevos procedimientos creativos. El ámbito de trabajo sobre la materia sonora exclusivamente, se amplía hacia procesos creativos que incorporan la escena, el cuerpo, la palabra, la imagen, entre otros, que complejizan y enriquecen los procesos y sus resultados en forma de obra. El compositor se dispone en este ámbito como un agente creativo que porta ciertos dominios sobre lo musical y lo sonoro, y que al mismo tiempo está abierto a ser permeado por lo que los otros medios tienen para aportar al proceso, para de esta forma generar obras y

experiencias artísticas que ofrecen una diversidad de puntos de acceso, participación y lectura por parte de los audio-espectadores.

En estos casos de estudio, la actividad de los compositores supera la toma de decisiones sobre materiales sonoros, dando lugar a procesos creativos que consideran la participación del compositor en tanto creador ya no sólo sonoro, sino que también escénico, audiovisual y performático. La práctica compositiva intermedial desborda el ejercicio creativo individual, para disponerse a trabajos en equipos colaborativos y co-creativos que se desenvuelven en contextos disciplinares y culturales más amplios que el de la música. El compositor, figura y oficio fuertemente arraigado a la música en tanto disciplina artística, se desempeña aquí como un creador teatral, escénico, literario, visual, audiovisual, performático. En la creación intermedial se pone en relieve la generación de experiencias que traspasan las fronteras disciplinares, mismas que disponen del compositor en tanto creador multidimensional.

En el primer grupo de las tablas precedentes, se observan estrategias comunes entre los distintos casos de estudio, como el traslado del lugar del compositor hacia ámbitos creativos que sobrepasan la composición musical propiamente dicha, y un ejercicio de traducción intermedial, donde se da un flujo de retroalimentaciones entre los distintos materiales, disciplinas y contextos que conforman la obra.

El ámbito de acción del compositor en la creación intermedial se modifica, se moviliza, y se amplía, teniendo injerencia y toma de decisiones sobre medios visuales, textuales, escénicos, corporales, etc. El compositor ya no sólo imagina, diseña y proyecta una idea musical, sino que, a partir de parámetros sonoros, incide directamente en los demás medios. Lo que se observa aquí es que los compositores están realizando un ejercicio de traducción conceptual entre medios. En *Las Brutas*, Rafael Díaz pone en música los conceptos aportados por los textos, mismos que fueron seleccionados y editados por el compositor, y que nutren de ideas el diseño de imágenes que conforman la dramaturgia multimedial dirigida por Díaz. La práctica creativa se lleva a cabo en una zona de

convergencia de medios, donde se producen múltiples trasposos conceptuales en todas las direcciones posibles.

En un segundo ejemplo, es posible observar que la actividad que realicé como compositor en *Esquinas*, si bien fue individual, correspondió a un ejercicio creativo que me exigió la toma de decisiones sobre medios y disciplinas más allá del sonido y de la música. Lo que busqué plasmar en la obra fue una serie de traslados conceptuales y traducciones materiales desde el sonido a la imagen, tratando a esta última a partir de parámetros sonoros y musicales. A modo de proyección del sonido, las imágenes adoptan una rítmica, dinámica, agógica y espacialidad que son determinadas por el medio sonoro. Al mismo tiempo, todas las decisiones sonoras fueron tomadas a partir de los conceptos extraídos de las imágenes, produciéndose de esta forma una red de influencias entre medios que hacen del resultado un híbrido entre la experiencia musical y la experiencia audiovisual. Quizá sería preciso hablar en este caso de ‘música audiovisual’, lo que reflejaría de buena forma el proceso y la realización que conforman esta obra en particular.

En el segundo grupo de estrategias, se encuentran reunidos diversos métodos particulares de cada caso de estudio, que se relacionan en tanto se recurre a ellos en función de su potencial de difuminar los límites entre los medios puestos en obra. En todos los casos hay una exploración en los procesos de creación, que da cuenta de la búsqueda por erosionar las fronteras materiales, disciplinares y contextuales. Se compone el sonido a partir de la escena, del texto, de la imagen, de los cuerpos, al mismo tiempo que estos medios extra musicales se dirigen / diseñan / modelan, a partir del sonido.

En el caso de Goebbels, este dirige la escena en un ejercicio creativo que él mismo define como una práctica compositiva.

Yo dirijo como un compositor: (...) considero el teatro como un proceso muy musical. Creo firmemente en el espacio musical de una experiencia estética y más bien pienso en el ritmo de las escenas, las relaciones armónicas o contrapuntísticas

de los elementos teatrales y los diferentes niveles entre un escenario visual y uno acústico (Goebbels, 2012, p. 114).

Cuando estamos frente a la instalación performativa dispuesta en *Stifter Dinge*, de lo que somos testigos es de una precisa orquestación de medios escénicos, que es dirigida a modo de ensamble musical a partir de diversas texturas musicales: monodia, homofonía, polifonía, heterofonía, melodía acompañada. Goebbels nos hace escuchar la escena, al mismo tiempo que, literalmente, nos permite ver el sonido. Vemos en el fondo de la instalación el arpa de un piano siendo accionada y produciendo sonido; o podemos observar cómo las piscinas que forman parte de la instalación, no sólo cumplen una función escénica sino también sonora. El sonido del llenado de estos elementos es puesto en relieve, y es tratado como un medio sonoro que pasa a formar parte de la composición de la obra. Por medio de la realización escénica de *Stifters Dinge*, se realiza la materialidad del sonido y se le da una presencia que supera el ámbito de lo musical, haciéndolo protagonista de la obra desde su puesta en escena.

Por su parte, en *Lumínico* Rodrigo Sigal se dispone en escena en tanto intérprete, entendiendo este rol como uno creativo, donde despliega su dominio técnico y experiencia musical para la decodificación de una serie de instrucciones de obras de otros autores y propias. Desde su puesto de control, Rodrigo Sigal interpreta la difusión multicanal y el procesamiento de sonido en tiempo real, generando durante la realización escénica de la música una serie de desplazamientos del sonido por el espacio; una superposición y mezcla de capas sonoras entre fuentes sonoras fijas y aquellas ejecutadas por los instrumentos en vivo; y una re-elaboración de estas mismas fuentes sonoras mediante su procesamiento en tiempo real. En suma, el rol de Sigal es el de un creador que, a partir de músicas ajenas y propias, determina e impacta en el ámbito sonoro que hace parte de las realizaciones escénicas de *Lumínico*.

En un segundo nivel de participación de Sigal como miembro de *Lumínico*, con sus compañeros de ensamble, Alejandro Escuer y José Luis García Nava, disponen sus cuerpos en el acontecimiento al servicio de una experiencia que está cruzada por el sonido, la escena y la proyección de imágenes en movimiento. Sus cuerpos, y las acciones que llevan a cabo,

pasan a ser elementos constitutivos de la realización escénica. La teatralidad de sus cuerpos y acciones condicionan, modifican e influyen los demás medios que hacen parte del acontecimiento, generando nuevas capas de significación que se suman a la experiencia intermedial.

Junto a lo anterior, desde sus puestos de procesamiento y difusión de audio, video, o de ejecución instrumental, los miembros del ensamble recurren a la improvisación como un método de creación en tiempo real, que está siendo influenciado por la red de medios que se entretreje entre cada participante y cada material puesto en obra.

En un entorno performático de transferencia de información y materiales en tiempo real gracias a la integración de la computadora como instrumento, se puede decir que las ideas surgen de las acciones individuales y a partir de la relación entre los elementos musicales y el comportamiento de la parte visual o sonora. (...) En *Lumínico*, la estructura general del espectáculo está predeterminada, pero las transiciones entre momentos específicos y entre obras tienen entonces diversos niveles de indeterminación y flexibilidad (Sigal, 2018, p. 107).

De esta forma, somos testigos de una realización sonora / musical / escénica / audiovisual dinámica, en permanente cambio, donde los cuerpos, las acciones y los materiales que conforman la experiencia son movidos por la urgencia del acontecimiento.

Dentro del segundo grupo de estrategias, en el caso de la ópera de cámara *Titus me* dispuse a un proceso de trabajo a la par del resto del equipo creativo y del elenco, en una exploración material que nutrió la posterior etapa de escritura musical. Opté deliberadamente por participar de talleres de movimiento y voz con los cantantes, para conocerlos desde su propia experiencia en la escena. Me desafió a moverme con ellos, cantar con ellos, estar en escena con ellos, a manera de conocer desde dentro cómo sus cuerpos y voces accionan en el momento de la interpretación. Estas experiencias se convirtieron en valiosos insumos para la composición musical, ya que enriqueció la creación de partes vocales e instrumentales de

una perspectiva que sólo estuvo dada por lo experimentado en el proceso. Esto, en conjunto con mi participación en la confección del libreto, y la posterior etapa de diseño y montaje escénico, llevó a que en la partitura se fueran traduciendo una serie de decisiones tomadas en función de acercar las distancias entre los medios puestos en obra. A través de esta estrategia, y en conjunto con el resto del equipo creativo y de intérpretes, en *Titus* realizamos una búsqueda por trasladar el lugar de la ópera hacia un terreno más cotidiano, desacralizado, que potenciara diversas perspectivas y formas de aproximación a la experiencia.

En el tercer y último grupo, reúno una serie de estrategias que están en función de posibilitar nuevas maneras de comunicación de lo sonoro y de lo musical, y que muestran una apertura hacia nuevas formas de percepción de la música en convergencia con otros medios. Considerando que en el caso de los creadores estudiados y el mío propio, el ámbito de formación y desempeño profesional es principalmente la música, es interesante revelar el hecho de que se observa una búsqueda por acceder a públicos más amplios que el de la tradición musical propiamente dicha. Estas obras, independiente de sus diferencias formales, temáticas y estéticas, se desplazan de la sala de concierto como espacio de difusión de la obra musical, y se disponen en formatos diversos que posibilitan su presentación en espacios alternativos como salas de teatro o museos, o soportes físicos como el dvd o el alojamiento en línea. Con esto no sólo se movilizan las obras y sus realizadores, sino que también lo hacen los receptores, ya que al disponer de otros espacios y soportes para su ocurrencia, se posibilita que otros públicos tengan acceso a los acontecimientos, y que los experimenten desde otras perspectivas. Se establece así una búsqueda común por audio espectadores ávidos de experiencias estéticas más allá de las musicales, y en particular, de aquellas enmarcadas en lo que se conoce como la música contemporánea, y que porten en el momento de ocurrencia de la obra diversos saberes y experiencias que puedan sumar en su rol como co-protagonistas del acontecimiento para, de esta forma, ampliar y enriquecer las posibilidades de acceso e interpretación de los medios desplegados en cada una de las obras.

El interés detrás de estas estrategias está en despertar la curiosidad de los co-protagonistas de la realización escénica y/o audiovisual. Si bien en todas estas obras se recurre a recursos propios de la música de tradición escrita y electroacústica, el objetivo que

observo está en función de reimpulsar el potencial técnico y estético de dichos recursos, abriendo espacio para que, en la convergencia entre medios, los materiales sonoros y musicales se modifiquen, contaminen, y reutilicen.

En los casos de *Lumínico*, *Esquinas* o *Being in the sounds*, premeditadamente se dispone la ocurrencia de la obra en tanto acontecimiento, haciendo partícipes a los miembros de la audiencia de la construcción de la obra. Las acciones de Sigal, Escuer y García Nava sobre el escenario, la posición de ejecución del intérprete en *Esquinas*, o el recorrido circular que realiza la intérprete en *Being in the sounds*, se establecen como estrategias de creación que buscan ofrecer puntos de acceso a la obra más allá de lo sonoro. En la realización de cada uno de estos acontecimientos, se despliegan sutiles gestos escénicos que modifican y amplifican los elementos sonoros y musicales, produciendo una hibridación de los medios que conforman cada caso de estudio. Cuando en *Esquinas* el intérprete mantiene la posición de ejecución aún estando en silencio, dicha acción, heredera del ámbito de la escena, de lo teatral, se convierte en una brecha, una cavidad, donde se difuminan las fronteras disciplinares. La pregunta por el qué está sonando surge gracias a la acción escénica del intérprete; es gracias a ese cuerpo, a esa acción, y al instrumento que sostiene, que se produce el espacio intermedial donde materiales y disciplinas diversas convergen e influyen en un traspaso multidireccional de técnicas y conceptos. La acción de sostener el instrumento se constituye en el ‘entremedio’, en el espacio, la brecha, que posibilita la hibridación de medios.

En el mismo sentido, el formato multimedial que ofrece Rafael Díaz en *Las Brutas*, responde a la convicción del compositor respecto a la institución del concierto como espacio de ocurrencia de la música. “Creo que el escenario, la sala de conciertos, el espacio en general para las músicas actuales está en crisis. Pienso que hay que abrir otras instancias para que la participación del auditor sea menos pasiva, que lo involucre” (Díaz, 2012). La alternativa de ‘navegar’ a través del formato dvd en vez de visualizarlo de principio a fin, es una estrategia de creación en la que se concibe al receptor como co-protagonista de la obra y de la experiencia asociada a ella. Está en su poder la decisión de cómo recorrer la obra, lo que

responde a una metodología de creación motivada por el contenido conceptual y el contexto cultural presentado en *Las Brutas*.

En el caso de *Stifters Dinge*, Goebbels y su equipo despliegan deliberadamente una serie de medios sin una carga simbólica o elaboración dramática determinada, sino poniendo en relieve sus características materiales. La interpretación de dicha convergencia de medios se deja a cargo de los co-protagonistas en la audiencia, quienes son ubicados dentro de la instalación performática, y considerados parte de ella. En *Stifters Dinge* “los actores humanos están en la audiencia, de hecho ellos son los protagonistas” (Goebbels, 2017).

4.2. Tejidos intermediales

Cada estrategia presentada en el apartado anterior expresa y enfatiza la condición intermedial de los casos de estudio. Cada una de ellas, en tanto actitud de trabajo, metodologías de creación, y relación con el audio espectador, establece nexos entre medios, los comunica y los pone en diálogo, al mismo tiempo que acerca las distancias materiales, disciplinares y contextuales. Lo que se da entre cada medio es ese espacio, esa brecha, donde cada herramienta de trabajo creativo se dispone para la generación de un producto artístico único dado por la convergencia de sonidos, imágenes, cuerpos, escenas, textos, movimientos, etc. En cada caso de obras de otros autores, y en mis propios procesos de creación, lo que se evidencia es que se recurre a diversas estrategias con el objetivo de potenciar la hibridación de medios, desestabilizando las certezas disciplinares y contextuales, y proporcionando de este modo variados puntos de acceso a la experiencia que es cada obra en tanto manifestación concreta de procesos creativos complejos y dinámicos.

La condición intermedial de cada caso de estudio se profundiza por estrategias y metodologías que son influenciadas por la teoría del performance, la musicalidad y la teatralidad. En cuanto a lo performativo, cuando en *Stifters Dinge*, *Lumínico*, o *Titus*, se dispone de la escena teatral para la convergencia de textos, imágenes, sonidos, cuerpos, observamos que ésta –la escena– deja de ser un espacio de representación teatral en tanto

drama, y se despliega como un ámbito expresivo que se tensiona por el encuentro, contaminación y modificación de los medios que conforman el acontecimiento. ¿Qué espacio se abre para lo sonoro en la instalación performativa dispuesta en *Stifters Dinge*? ¿Cuánto de musical adquieren las imágenes en *Luminico*? ¿Qué contenidos conceptuales portados por el texto son asumidos y reinterpretados por los medios escénicos en *Titus*? Entre otras, estas problemáticas promueven y dan lugar al diseño de estrategias de creación particulares de cada caso que están en función de tender puentes entre los medios que los conforman.

La escena pasa a ser el medio, el espacio físico y representacional a través del cual el audio espectador tiene acceso a la experiencia. Es a través de la escena y sus cavidades sonoras, visuales, espaciales, que quien es testigo de la realización tiene la posibilidad de crear su propia forma de ser parte de la obra. Desde el sonido, desde la imagen, desde el texto, o desde cada uno de los intersticios que se generan entre los medios que conforman la obra, el audio-espectador crea su propia experiencia. La realización escénica se constituye como el momento único y fugaz de lo que entendemos como obra. Es en el espacio escénico, mismo que considera e involucra a todos los participantes: creadores, intérpretes, técnicos, audio espectadores, donde ocurre, donde se manifiesta la experiencia que es la obra. “Tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte en ella” (Fischer-Lichte, 2014, p. 75).

En *Being in the sounds*, la instalación escénica y el recorrido que de ella hace la intérprete, se establece como el dispositivo donde los medios se encuentran y se enfocan en la materialidad del sonido. ¿En qué medida la palabra se resiste a abandonar su función logogénica y se dispone en tanto material sonoro? Como audio-espectadores, ¿somos capaces de abandonar aquella función propia del lenguaje y disponernos a la experiencia exclusivamente sonora? O bien, ¿qué tanto es posible traducir en música los conceptos portados por el lenguaje verbal? Ante estas interrogantes surgen estrategias donde los conceptos, las palabras, las voces, el cuerpo, y los sonidos emitidos por los instrumentos, se disponen a influirse y modificarse multidireccionalmente, siendo la escena el espacio físico donde ocurren, donde se materializan estos cruces intermediales. La escena se establece

como un híper medio, es decir, como un medio en tanto espacio físico y simbólico donde los materiales, disciplinas y contextos convergen, se difuminan y repotencian. Es en el espacio escénico donde se producen las relaciones, interacciones e integraciones entre los medios que conforman el acontecimiento y que dan lugar a la experiencia estética.

En definitiva, la escena en tanto espacio de ocurrencia concreta de la obra, se constituye como intermedial. Una ópera no es intermedial en la partitura ni en el texto ni en los bosquejos escenográficos, sólo se despliega como tal en el espacio escénico. Sólo allí acontece y se producen las brechas entre medios que hacen de cada realización una experiencia única y exclusiva del momento de ocurrencia. Por medio de la realización escénica se abre paso a las cavidades intermediales que posibilitan acceder a la experiencia desde diversos ámbitos materiales, perceptivos y contextuales.

Como parte de los tejidos intermediales presentes en cada uno de los objetos de estudio, un aspecto fundamental lo ocupa la musicalidad, entendida está como la potencia de los elementos sonoros y musicales que conforman cada proceso y realización concreta, para afectar y condicionar los demás medios que hacen parte de las obras. La musicalidad se manifiesta a nivel perceptivo mediante las cualidades sonoras que adoptan elementos escénicos o audiovisuales; a nivel encarnado y situado, en cuanto el sonido y la música afectan los cuerpos y los medios que conforman la obra en el espacio y en el momento de su realización; y a nivel cognitivo, a través de la forma en que se piensa y entiende la escena a partir de medios sonoros y musicales.

Los creadores e intérpretes recurren a herramientas y estrategias propiamente sonoras y musicales para diseñar, modelar, dirigir o editar elementos como el texto, la escenografía, la iluminación, etc. “La música y las nociones de musicalidad juegan un papel particularmente vital en el rediseño de nuestra comprensión de lo que los actores (y también los directores) hacen (o deberían hacer) hoy” (Roesner, 2014, p. 228 – 229). Al mismo tiempo, los audio-espectadores tienen la posibilidad de acceder a la experiencia desde lo musical como una manera alternativa de aproximarse al acontecimiento. Lo valioso es que la música se hace presente no sólo como medio material, sino que en su dimensión en tanto

sistema simbólico y elemento cultural, pasa a aportar metodologías propias para la construcción escénica, audiovisual, en definitiva, intermedial, y para su interpretación y recepción.

Las manifestaciones de la musicalidad las encontramos por ejemplo en las acciones escénicas en *Stifters Dinge*, las cuales ponen en crisis el concepto de teatro al hacer presente la ausencia de actores humanos en la escena. Esta ausencia abre a su vez un abanico de posibilidades escénicas, las cuales, desde el ser compositor de Goebbels, se diseñan a partir de texturas musicales, al mismo tiempo que sus elementos escenográficos y de iluminación son dirigidos con una rítmica que busca producir una fusión entre lo que escuchamos y lo que observamos, y que tensiona la manera en que el acontecimiento es percibido.

En el caso de *Las Brutas*, las animaciones que hacen parte del Dvd dirigido por Díaz responden a cualidades sonoras y musicales, en tanto sus características visuales se modifican en sincronía con los medios sonoros, mismos que trasladan y transponen los conceptos portados por el texto. Junto a lo anterior, las voces de las actrices son dirigidas de manera que forman un contrapunto con el entramado instrumental, produciendo de esta manera una polifonía entre medios. Otro ejemplo lo encontramos en *Lumínico*, donde, a modo de extender las cualidades sonoras al ámbito visual, las imágenes responden en tiempo real a los impulsos sonoros emitidos por los instrumentos en el escenario; o, en una búsqueda por trasladar la experiencia hacia el terreno de lo teatral, los miembros del ensamble realizan acciones escénicas que pasan a tener una función y un tratamiento musical que se suma a los demás medios que conforman el acontecimiento.

Por su parte, dentro de las obras que integran mi portafolio de composiciones, es posible observar cómo en *Esquinas* recorro a la musicalidad para procesar y construir el relato visual a partir de parámetros sonoros y musicales. De esta forma busco superar la resistencia conceptual de las imágenes, ofreciendo una alternativa para acceder a la experiencia al poner en relieve las cualidades materiales del medio visual. En el caso *Titus*, buscamos proyectar lo musical en la escena más allá del evidente ámbito de lo vocal e instrumental, a través de un manejo corporal de los intérpretes que fuera influido y

modificado por los elementos musicales de la obra, y con un diseño y definición de los elementos escenográficos y de iluminación a partir de lo sonoro. Y en *Being in the sounds* realizamos una búsqueda similar al caso de *Las Brutas*, en cuanto se produce una textura contrapuntística entre las voces de Hamon en los registros audio, la intérprete, y los sonidos emitidos por las flautas, que está en función de difuminar las fronteras disciplinares. La voz hablada pasa a ser un elemento musical que pone en relieve sus cualidades tímbricas y rítmicas, al mismo tiempo que los conceptos portados en las palabras pierden univocidad al converger con otros medios.

Un último prisma de estos tejidos intermediales lo constituye la teatralidad. A través de esta perspectiva de estudio se revelan las maneras en que medios propiamente teatrales (textos, cuerpos, escenografía, iluminación, vestuario, etc.) influyen y modifican los medios musicales que conforman la obra. Lo que interesa aquí es cómo la teatralidad, en tanto organización de la mirada, aporta en la difuminación de fronteras disciplinares, haciendo de la música una expresión teatral, al mismo tiempo que pone en relieve los medios sonoros de la escena y el audiovisual. Los medios escénicos que forman parte de realizaciones musicales, determinan el tratamiento sobre los materiales sonoros, y comunican tanto como lo hacen estos. Por su parte, los audio espectadores ven ampliados los puntos de acceso a lo musical gracias a la teatralidad de los medios que conforman la experiencia, y toman conciencia de las maneras en que estos se nutren recíprocamente.

En *Lumínico* estamos en presencia de un acontecimiento teatral en tanto los cuerpos y medios en escena se disponen a la mirada de un tercero. Tomando conciencia de aquello, las acciones de los miembros del ensamble se suman como materiales de una construcción intermedial que se traslada desde el concierto de música de cámara, donde el cuerpo es invisibilizado tras los instrumentos y sus sonidos, hacia una realización de la cual los miembros del ensamble son protagonistas musicales y escénicos. Por su parte, en *Being in the sounds* somos co-protagonistas de un rito escénico donde acompañamos a la intérprete en el recorrido que hace por la escena. El círculo que la intérprete transita, contiene y acoge el altoparlante por donde se emite la voz que sirvió de motivación para la realización de la obra. De este modo, la obra amplía sus perspectivas y formas de comunicación, posibilitando

interpretaciones más allá de las puramente sonoras, y dando lugar a lecturas que están influenciadas por la condición intermedial del acontecimiento.

Volviendo al ejemplo de *Esquinas*, la acción escénica del intérprete manteniendo la posición de ejecución aún en momentos de silencio, se constituye en una acción teatral que pone de relieve su corporalidad, dotando al acontecimiento de una teatralidad que la define como realización escénica, y que la distingue de la versión exclusivamente audiovisual. Cuando somos testigos de esta acción, se abre una brecha entre lo que escuchamos en vivo y en la pista electroacústica, que posibilita que emerja la escena en tanto medio material y disciplinar, y que tomemos conciencia de ella y de su potencial comunicacional en la realización de la música.

Los casos de estudio abordados en la presente tesis dan cuenta del tejido intermedial como una forma de construcción que da lugar a objetos artísticos y experiencias híbridas. El espacio escénico y audiovisual se constituye en el lugar de realización, donde los medios se encuentran, tensionan, resisten y modifican. En estos ámbitos de convergencia, los medios escénicos adoptan una musicalidad y los medios musicales adquieren una teatralidad, dando lugar a una hibridación de materiales, disciplinas artísticas y contextos culturales. Los medios que hacen parte de estos tejidos se trasladan a un terreno donde, en los intersticios que se producen entre ellos, se constituye y tiene lugar la experiencia intermedial.

4.3. Poéticas de lo intermedial⁹⁸

Las estrategias de creación y las redes intermediales puestas en diálogo en el presente capítulo dan cuenta de una manera de hacer, de una poética, que propicia el cruce, el intercambio, la fusión, y los traslados materiales y conceptuales entre los diversos medios que conforman cada una de las obras estudiadas. En mi ejercicio creativo, he buscado sumergirme en las cavidades intermediales con el propósito de encontrar allí, en los espacios de conjunción, nuevas posibilidades de tratamiento y re-potenciación de lo sonoro. Un

⁹⁸ Tomo el concepto de poética entendiéndolo desde la dimensión *poiética*, aquella que se ocupa del proceso creativo, y que se diferencia de la *aestésis*, la cual se ocupa del proceso de recepción de la manifestación.

intersticio entre dos medios se constituye en un ámbito de trabajo creativo que modifica los materiales puestos en obra, al mismo tiempo que desestabiliza las certezas disciplinares, generando un producto intermedial que moviliza los métodos de trabajo y las formas de recepción del acontecimiento.

La intermedialidad en las artes da lugar a procesos creativos y acontecimientos dinámicos, en constante cambio, donde, por motivo de las redes de flujos entre medios, se produce una permanente retroalimentación de los materiales y disciplinas involucradas, y se modifican y re-agencian las formas de hacer y los formatos de realización frente a modelos hegemónicos. El objeto intermedial se desplaza hacia espacios creativos y de expresión que tensionan las premisas formales y estéticas de las disciplinas que lo conforman, generando de esta forma una movilidad respecto de los sistemas simbólicos con que son asociados. La música se traslada al espacio escénico; el teatro hace lo propio hacia el formato audiovisual; las imágenes son tratadas a partir de parámetros sonoros y adquieren características musicales; los medios escénicos ponen en relieve el ámbito sonoro que los compone; en estos ejemplos posibles y en otros, se corrobora un traslado hacia terrenos intermedios, difusos, imprecisos. Es justamente allí donde se juega la particularidad del objeto intermedial, y donde se producen las brechas por las cuales es posible acceder a la experiencia estética desde diversas perspectivas.

Estos procesos y productos dinámicos requieren de creadores que, así como los materiales y los formatos, se modifiquen y movilicen hacia ámbitos y metodologías de trabajo que potencien la característica intermedial. En particular en el caso de los compositores, el desafío consiste en poner a disposición de la creación intermedial el dominio de su campo disciplinar y la serie de metodologías que portan acerca de la música. El trabajo del compositor en este contexto creativo pasa a tener influencia y capacidad de decisión sobre medios más allá de los sonoros y musicales. Su aporte nutre el texto, la escena, las imágenes, los cuerpos, etc., al mismo tiempo que estos enriquecen el tratamiento de los materiales musicales puestos en obra. De esta manera, los medios que conforman el proceso de creación y su ocurrencia concreta amplían sus características materiales y expresivas. El compositor,

dispuesto al trabajo colaborativo y/o de co-creación, aporta en la difuminación de barreras disciplinares y en la hibridación de medios.

Cada creador e intérprete de una obra intermedial pasa a ser un medio que se suma al proceso de trabajo y a la experiencia de su realización. Recordando la definición de medio de Wiesing, quien lo entiende como ese instrumento que “hace visibles las cosas que no serían capaces de ser visibles sin los medios porque son cosas no físicas” (Wiesing, 2014, p. 100), es posible considerar a cada involucrado en el proceso intermedial como un medio que visibiliza los traslados materiales y disciplinares. Cada participante del proceso se desplaza desde su ámbito de experiencia, desplegando su dominio técnico y disciplinar para realizar una mediación entre herramientas técnicas, sistemas simbólicos y contextos culturales.

En el capítulo II presenté la idea de que, en el ámbito intermedial, componer es decidir, como también es escuchar, leer, interpretar, observar, dirigir. A esto se sumaría entonces la idea de que componer es mediar, entendiendo esta acción como aquella que pone en relieve, y hace visible y audible, la modificación de las características materiales y la difuminación de las fronteras disciplinares. A partir de la posibilidad de decidir, escuchar, leer, interpretar, observar, dirigir, el compositor intermedial se constituye en un medio que pone en obra los traslados materiales y conceptuales entre todos los elementos que la conforman. El compositor, así como todos los involucrados en el proceso creativo, su realización y recepción, serían aquellos instrumentos que visibilizan y evidencian el proceso de convergencia y modificación intermedial.

Entendiendo en este contexto y desde esta perspectiva el ejercicio compositivo, puedo observar que lo que he realizado en mi práctica creativa en general, y del portafolio de obras de la tesis en específico, ha sido una acción de mediación entre sus componentes. Desde mi ámbito de conocimiento que es lo sonoro y lo musical, me he involucrado en procesos que trascienden las fronteras materiales, disciplinares y contextuales de la música, para allí, en los terrenos difusos y movedizos de la intermedialidad, hacer emerger nuevas posibilidades para el sonido y la música. Nuevas posibilidades de tratamiento, nuevas posibilidades de convergencia, y nuevas posibilidades de recepción. El trabajo creativo intermedial ha sido

una opción deliberada por contar con materiales y sistemas simbólicos otros, distintos y complementarios a los de la música, para que en dichos procesos se repotencien los sonidos puestos en obra y los procedimientos de creación propiamente musicales.

Como parte del portafolio de obras de la presente investigación desarrollé tres composiciones que fueron revelando, a partir de la experiencia que cada uno de los procesos aportó al trabajo en el doctorado, nuevas formas de tratamiento de los materiales sonoros y nuevas metodologías de trabajo en equipo. Estas formas de hacer constituyen las estrategias de creación que la presente tesis aporta en el campo de estudio correspondiente. Se configura así una poética de lo intermedial que se caracteriza por la exploración en los intersticios entre medios, constituyéndose estos en ámbitos de trabajo donde se propicia la hibridación de materiales, disciplinas y contextos culturales; al mismo tiempo que las brechas intermediales abren una cavidad donde resuenan cada uno de los medios, ahora modificados y amplificados por la convergencia de materiales, disciplinas y contextos culturales.

En caso de *Esquinas*, en su proceso de composición se estableció una dinámica de red que consistió en el estudio de las fotografías para de allí extraer conceptos que posteriormente nutrieron el tratamiento de los medios sonoros puestos en obras, los cuales a su vez influyeron y determinaron el procesamiento y la construcción del relato visual. De esta forma, cada decisión creativa sobre alguno de los medios que conforman la obra impactó y modificó a los otros elementos que hacen parte de ella. La acción de componer consistió entonces en mediar entre elementos, poniendo en obras los tránsitos y traslados de formas de hacer y de formatos de presentación. ¿Cuánto de musical adquieren las imágenes?; ¿cuánto de teatralidad se suma a la realización escénica?; ¿qué conceptos portados por las imágenes son asumidos y traducidos por el medio sonoro? Las decisiones tomadas ante estas y otras preguntas son acciones compositivas, en el entendido que ya no sólo se compone la música mediante el sonido, sino que en obras intermediales las decisiones de composición abarcan un abanico de medios más amplio y diverso.

Los recursos instrumentales puestos en obra; las acciones escénicas del intérprete; el tratamiento de las imágenes; la administración de los materiales en el tiempo; entre otras

acciones compositivas, pueden ser entendidas como mediaciones llevadas a cabo con el objetivo de posibilitar nuevas formas de convergencia y recepción de los medios puestos en obra. El sonido es tratado en tanto sus propias características materiales y su potencial comunicativo, así como en relación a los demás medios que componen la realización escénica y/o audiovisual. Lo sonoro en el ámbito intermedial impacta en medios más allá del musical, siendo ahora también un elemento conceptual, una proyección de las imágenes y una herramienta performática. En *Esquinas* resuenan, se amplifican, se ponen en relieve los puntos de vista, los puntos de escucha, los puntos de convergencia y los puntos de divergencia. El proceso de composición de *Esquinas*, y cada una de sus realizaciones concretas, corresponde a un ejercicio de creación donde se producen traslados, traducciones y mediaciones entre sus componentes, y se da lugar a un acontecimiento que proporciona en el momento de su recepción múltiples puntos de acceso e interpretación de la experiencia.

En lo que correspondió al proceso de composición de la ópera de cámara *Titus*, tuve oportunidad de realizar un ejercicio compositivo que comprendió una etapa pre-musical: confección del libreto, talleres con el elenco, producción; una segunda etapa de desarrollo creativo de las partes vocales, instrumentales y electroacústicas; y una última etapa de puesta en escena. En cada uno de estos momentos del proceso que dio lugar a esta obra, me involucré en tanto compositor y en tanto creador escénico, mediando no sólo entre los materiales provenientes de cada una de las disciplinas, sino negociando y traduciendo a nivel de lenguaje y de estrategias de creación los aportes de cada miembro del equipo creativo. Así, una idea que surgió en la confección del libreto luego se trasladó a una decisión vocal o instrumental; elementos sonoros y musicales nutrieron de ritmos y texturas el diseño escenográfico y la puesta en escena; o características vocales y físicas de los intérpretes escénicos condicionaron la creación musical; esta serie de traducciones intermediales y muchas otras llevadas a cabo en el proceso, son producto de decisiones creativas donde como compositor me dispuse en tanto medio, en tanto instrumento, que hace posible ver y/o escuchar los traslados entre medios.

En este proceso de creación existió una particular pre-disposición al trabajo co-creativo y colaborativo, donde, en tanto compositor, puse al servicio del proceso y de la obra

mi ámbito de conocimiento y mi experiencia en el área. El desafío y la motivación estuvieron dados por un trabajo de exploración sin tener claridad sobre el punto de llegada, aventurándonos a un ejercicio incierto y fascinante por la posibilidad de experimentación formal y estética. Como parte del equipo creativo, me sumergí en una experiencia que exigió de mí una participación que involucró acciones mucho más allá de las musicales, lo que a su vez nutrió y condicionó la composición musical de la obra.

Nuevamente se constata un proceso de trabajo creativo en red, donde cada medio puesto obra: creadores, intérpretes, materiales, sistemas simbólicos, contextos, y audio espectadores, se movilizaron en todas las direcciones posibles, generando una multiplicidad de traslados, traducciones, y transposiciones. En *Titus* tuve oportunidad de trasladarme desde la composición musical hacia la creación intermedial, enriqueciendo cada etapa del proceso desde mi perspectiva de compositor.

Gracias a las experiencias sumadas en la creación de *Esquinas* y *Titus* y en el estudio de las obras de otros autores, en *Being in the sounds*, tercera y última de las obras desarrolladas como parte del portafolio de composiciones, nos embarcamos en conjunto con la intérprete Carmen Troncoso en un proceso de investigación y creación que tuvo como premisa de trabajo la exploración instrumental, formal, estética, y de convergencia de medios. El desafío constante estuvo en indagar en los múltiples y diversos intersticios intermediales que se producían entre las dobles flautas; entre las búsquedas creativas de Troncoso y la mía propia; entre las voces de la intérprete y los registros de audio; entre lo sonoro y lo conceptual aportado por las ideas expresadas por Pierre Hamon; y entre la música de cámara y la disposición performática de la instalación escénica. Cada brecha, cada espacio, fue un ámbito que se desplegó para el trabajo de exploración desarrollado en el proceso de creación. En las distancias entre medios tuvimos la posibilidad de diseñar y desarrollar distintos puentes que sirvieran para conectar cada elemento puesto en obra, los cuales se materializaron a través de traducciones conceptuales, traslados materiales, y transposiciones disciplinares.

El trabajo a la par de la intérprete en este proceso de investigación y creación, estuvo marcado por una constante revisión y retroalimentación de las propuestas de ambos. De esta manera se dio también un proceso de mediación entre los intereses de cada uno, entre los materiales e ideas desplegadas en la obra, entre las formas de convergencia, entre los formatos de realización, etc. Por ende, las decisiones creativas que dieron lugar a *Being in the sounds* correspondieron a acuerdos entre los dos participantes del proceso creativo, acentuando de esta forma el carácter dialógico de una obra que, si bien tiene una superficie muy cercana a la música de cámara, en su proceso y realización escénica expone la riqueza de trabajo creativo intermedial.

Revisando las estrategias de creación, los tejidos intermediales, y las formas de hacer respecto de lo intermedial, desde esta perspectiva es posible entender la composición como la acción de proponer una forma de “escuchar”, de “atender”, con todo el cuerpo y toda la conciencia posible, pero también con toda la apertura a la exploración y el descubrimiento de los hallazgos que proveen estos múltiples puntos de encuentro y de fricción. La composición musical sería aquella actividad que media entre los materiales sonoros, los pone en diálogo, y los ofrece en forma de obra para que un tercero tenga acceso a la experiencia. Ampliando el ejercicio a la creación intermedial, esta consistiría entonces en la acción de proponer una forma de observar, una forma de percibir, una forma de interpretar, una forma de recibir, y una forma de aproximarse al objeto. Contando con la serie de materiales provenientes de diversos sistemas simbólicos y contextos culturales, el creador intermedial despliega su conocimiento, experiencia e intereses en el ejercicio de proponer una forma, entre muchas posibles, de materializar un impulso creativo. La poética, la forma de hacer, es ese proceso de mediación a través del cual se concreta la motivación que dio lugar a la obra y su experiencia.

Conclusiones

En la presente investigación doctoral se ha desplegado una serie de estrategias de creación, herramientas de análisis, y metodologías de trabajo, en una búsqueda por dar respuesta a las inquietudes que dieron lugar a su desarrollo, y por desenredar los tejidos y capas que son propias del trabajo creativo. Durante su transcurso, el cuerpo teórico convocado para la investigación fue nutriendo el desarrollo de mi portafolio de composiciones, y el análisis de los procesos creativos y obras de los otros autores abordados. Esta red de trabajo que consideró el estudio teórico, la composición de obras, y el análisis de casos, se ha retroalimentado en todas las direcciones posibles, generando de esta forma una investigación–creación dinámica y en constante revisión de las premisas que la constituyen.

La actitud de trabajo que ha guiado la investigación ha sido la de permear de manera recíproca todas las etapas y todos los ámbitos de desarrollo del doctorado. Esto ha exigido de una constante apertura y atención a procesos dinámicos, móviles, que transitan en un ir y venir entre el estudio teórico, la práctica compositiva y el análisis de casos. A partir de las nociones preliminares que iluminaron este trabajo, y de las motivaciones que dieron lugar a que me embarcara en él, me aventuré en un proceso de revisión y reflexión de las prácticas artísticas que me ha tocado emprender, de los cuerpos teóricos que aportan a su estudio, y del trabajo creativo de otros autores que resuenan y dialogan con mis intereses compositivos.

El desafío ha estado en una serie de traslados que la propia investigación fue promoviendo: traslado desde la composición musical hacia la creación intermedial; uno desde la práctica creativa hacia la investigación artística; y uno más desde el ejercicio creativo individual hacia prácticas de trabajo en equipos colaborativos. En estos tránsitos se han generado estrategias de creación, formas de pensar la música en el ámbito intermedial, herramientas de análisis, y metodologías de trabajo que considero son los aportes que esta investigación realiza al ámbito de estudio.

En esta tesis se reúnen cuatro años de trabajo, lo que incide en las distancias que pueden existir entre las formas de hacer respecto de los procesos creativos, y entre las formas de abordar los diversos objetos de estudio. Entre la composición de *Esquinas*, la primera de las obras desarrollada dentro del doctorado, y la última de estas, *Being in the sounds*, existen dos años o más de distancia, y una serie de procesos creativos, desarrollos teóricos y ejercicios analíticos que inundan la investigación, y por tanto, no pueden dejar de nutrir los procesos de una y otra obra. En el desarrollo de *Titus* o *Being in the sounds* se fue incorporando lo que la propia investigación iba arrojando en el proceso. La lógica de red que primó en todo el transcurso de este trabajo fue permeando cada una de las etapas y ámbitos de desarrollo, posibilitando que en cada paso emprendido se fueran asimilando las experiencias previas y simultáneas. De ahí que lo dinámico y movedido de la investigación fuera una característica primordial y una condición determinante del propio proceso y de los resultados alcanzados.

La presente investigación surgió de mi inquietud por el trabajo creativo en ámbitos más allá del musical, por considerar que este, y en particular el campo de la música de tradición escrita y electroacústica contemporánea, se agotaba en tanto se intentaba explicar y justificar a sí mismo, sin buscar relacionarse con quienes escuchan y/o con el medio cultural en el cual se inscribe. En este sentido, componer música para músicos nunca fue un desafío que me pareciera interesante de emprender. En cambio, el relacionarme en tanto compositor con otros creadores del mismo ámbito de la música, o de otros campos creativos cercanos como las artes escénicas y audiovisuales, ha representado una motivación constante por la posibilidad de formar parte de procesos creativos que me movilizaran de mi zona de dominio técnico, y que me exigieran poner en común mis intereses y capacidades, en una dinámica de trabajo que significara un enriquecimiento recíproco para todos los participantes.

Mi interés por el trabajo en las artes escénicas y audiovisuales, en un principio colaborando como músico en el proyecto de otras creadoras y otros creadores, y poco a poco pasando a generar y conducir procesos creativos en estos ámbitos, surge por las inquietudes presentadas en el párrafo anterior. La búsqueda ha estado enfocada en trasladar procedimientos propios de lo musical, por ser este mi campo de dominio técnico, y por contar

con el material sobre el cual siento mayor interés en trabajar, el sonido, hacia terrenos donde convergen otros medios materiales y disciplinares. ¿En qué medida lo sonoro se re-potencia en los tránsitos intermediales? ¿Cuánto de lo musical afecta y condiciona los demás medios que conforman la obra? ¿De qué manera los otros medios permean e inciden en lo musical? ¿Cómo se redefinen las estrategias de creación y metodologías de trabajo en el ámbito intermedial? Estas interrogantes han sido las que han guiado la investigación, y que he buscado esclarecer mediante el trabajo creativo, el estudio teórico y el análisis de casos.

En la búsqueda emprendida durante el desarrollo de la presente tesis, la investigación artística ha ocupado un rol de importancia, en tanto el objetivo de este trabajo no ha estado puesto sólo en la composición de obras, sino que he procurado que los procesos creativos se nutran de la reflexión teórica, la documentación, y el análisis del trabajo de otros autores. De este modo, en el transcurso de la investigación he buscado enriquecer de diversas perspectivas el ejercicio creativo musical, cuestionándolo y movilizándolo hacia terrenos que exigieran una apertura hacia estrategias de creación, herramientas de análisis, y metodologías de trabajo otras, complementarias a lo musical, y que al mismo tiempo redefinieran el tratamiento de cada uno de sus componentes por la convergencia intermedial.

Frente a los cuestionamientos que motivaron este trabajo, surgió en el desarrollo del mismo una red de formas de pensar la música, y en particular acerca de la manera en que esta se relaciona con otros medios, la cual puede ser considerada como parte de los resultados que ofrece la presente investigación. Se dispone una forma de pensar, una forma de aproximarse a los fenómenos estudiados, que comprende la intermedialidad como ámbito de estudio general, mismo que se complementa de la teoría de lo performativo, la musicalidad y la teatralidad. La propuesta pone el énfasis en abordar estos procesos y objetos desde múltiples perspectivas, considerando el complejo de medios que forman parte de cada uno de los casos de estudio. Cada una de estas perspectivas ofrece una manera particular de aproximarse al objeto, las que se complementan recíprocamente, posibilitando de esta forma que el estudio y análisis de cada caso sea realizado desde diversos ángulos y énfasis, según sus propias características.

La perspectiva intermedial potencia el estudio de los tránsitos y traslados conceptuales, materiales, y disciplinares, centrando la atención en las formas en que un medio y otro, distintos y complementarios, adquieren características y formas de proceder que son producto exclusivo de la convergencia intermedial. Mediante esta herramienta se observa cómo motivaciones y temáticas provenientes de un medio adquieren forma y son asumidos por otro, modificando sus condiciones formales y movilizándolo sus premisas disciplinares. En suma, el resultado de estos procesos es una hibridación de medios que desestabiliza las certezas materiales, disciplinares y contextuales que conforman cada caso de estudio; enriquece los medios que conforman cada obra; y promueve en los creadores una apertura hacia nuevas maneras de hacer, ofreciendo a los audio-espectadores nuevas posibilidades de acceso a la experiencia.

Asumiendo los casos de estudios como manifestaciones intermediales, en la investigación busqué complementar su análisis con tres perspectivas que de una u otra manera rozan la experiencia musical. La teoría de lo performativo enriquece la investigación al instalar los conceptos de acontecimiento y realización escénica, posibilitando de esta forma que los objetos de estudio, concebidos desde un pensamiento musical, sean abordados como fenómenos fugaces que generan unos significados exclusivos del momento de ocurrencia, mismos que son producto de la emergencia de su realización. Del mismo modo, atender lo musical desde el giro performativo pone en valor su ocurrencia concreta en tanto acontecimiento escénico, el cual es portador de una teatralidad que amplifica los puntos de acceso a la experiencia estética. Todos los participantes del acontecimiento son concebidos como protagonistas del mismo, entendiendo que tanto aquellos en escena como aquellos en la audiencia son co-responsables de la realización e inciden en ella. Este giro performativo promueve en todos los participantes una autoconciencia por los medios que dan lugar a la experiencia, y en particular aporta a la revisión de los intersticios intermediales que se producen en la convergencia de medios en la escena.

Por su parte, musicalidad y teatralidad permiten profundizar en lo que de musical tienen los medios escénicos, y en lo que de teatral tiene el ámbito sonoro de los casos de estudio abordados. De manera complementaria, estas perspectivas teóricas permiten observar

cómo la escena adquiere y toma para sí procedimientos propios de la música, modificando sus formas de hacer y sus condiciones materiales; y cómo la música en tanto realización concreta, es concebida como un acto teatral que asume en su conformación material y disciplinar herramientas propias de la escena. Una y otra, musicalidad y teatralidad, iluminan desde sus perspectivas particulares las manifestaciones artísticas intermediales, dando cuenta de unas maneras específicas de transitar y transponer entre medios disímiles y complementarios.

Esta red de formas de pensar la música se fue desarrollando a lo largo de la investigación a la par de la composición del portafolio de obras y del análisis de los diversos objetos de estudio, tanto de otros autores como propios, nutriendo las perspectivas teóricas, las herramientas analíticas, y las formas de aproximación, de las experiencias recogidas en cada uno de estos procesos de creación-investigación. El interés estuvo marcado por revelar las estrategias de creación y metodologías de trabajo particulares de cada caso, observando de este modo cómo el proceso creativo incide directamente en la realización escénica y/o audiovisual, y en sus formas de recepción por parte de los audio-espectadores.

En los capítulos II y III se revisaron en detalle los casos de estudio de otros autores y propios respectivamente, recogiendo antecedentes que fueron revelando las formas de hacer, las poéticas de cada uno de los creadores involucrados en sus procesos. De este análisis fue posible colegir ciertas estrategias de creación que son comunes y que encuentran resonancia en los diversos casos, independientemente de las particularidades formales y temáticas que los caracteriza.

Un primer grupo de estrategias considera la disposición y actitud de trabajo por parte de los compositores. Los casos estudiados dan cuenta de que cada proceso creativo ha estado marcado por un traslado del ámbito de desempeño técnico y disciplinar por parte del compositor hacia terrenos intermedios, híbridos, que desestabilizan las certezas formales e idiomáticas de cada medio puesto en obra. En estos ámbitos de desarrollo creativo se tensionan los procedimientos y estrategias de creación provenientes de disciplinas específicas, ampliando las posibilidades técnicas, formales y expresivas de cada medio que

hace parte del proceso; y se disponen métodos de trabajo en equipos creativos que consideran al compositor como un miembro que transita entre la creación, la co-creación y la colaboración en equipos de trabajo, donde se ponen en común los intereses, motivaciones y dominios técnicos particulares. Durante la investigación, la co-creación y la colaboración mostraron ser metodologías de trabajo en equipo permeables y dinámicas, según las necesidades de cada etapa de desarrollo del proyecto. Lo que prima en ambas formas de trabajo, independiente de una firma colectiva o individual, es el ánimo de enriquecer el resultado final de las perspectivas, motivaciones, y capacidades técnicas de cada uno de los participantes del proceso creativo. Los traslados y los tránsitos que caracterizan estas estrategias de creación intermedial, impactan en las formas de hacer particulares de cada ámbito disciplinar que hace parte del proceso, y en las maneras de colaboración entre creadores de diversas procedencias técnicas y formales.

En un segundo grupo de estrategias se encuentran aquellas que transponen procedimientos propios de una disciplina en particular, por ejemplo la orquestación, el tratamiento rítmico o las texturas en el caso de la música, y que son aplicadas a medios de otros ámbitos disciplinares. Lo valioso aquí es que estos procedimientos propios de una disciplina y aplicados sobre materiales de otro sistema simbólico, hacen que las condiciones materiales se vean tensionadas y se resistan en su naturaleza física, originando de este modo un producto híbrido que habita una brecha, un espacio entre medio. Una luz que responde a impulsos sonoros; una imagen que adopta la rítmica de la música; un piano que es tanto un instrumento como un elemento escenográfico; una voz que comunica un mensaje al mismo tiempo que es tratada como una capa más dentro de una textura contrapuntística; un gesto teatral que es incorporado a la trama sonora de la escena. Estos ejemplos son una pequeña muestra de las muchas posibilidades de transposición procedimental reveladas en los casos de estudio, que de ninguna manera se limitan a este registro, sino que por la propia naturaleza de los objetos intermediales, cada uno genera nuevas formas y posibilidades de tensión y ampliación de sus medios, seguramente inimaginables entre las observadas en el presente estudio.

En el tercer y último grupo, se reúnen una serie de estrategias que operan sobre los formatos de presentación y realización de cada uno de los casos de estudio, incidiendo en la manera en que los audio-espectadores son hechos partícipes de la creación del acontecimiento. En estos casos, el receptor es considerado co-protagonista de la realización escénica y/o audiovisual, involucrándolo en su proceso de creación mediante mecanismos diversos que están en función de accionar en quien observa y escucha la posibilidad de influir en la obra resultante. Es así que se observan estrategias como disponer a la audiencia dentro de la instalación escénica; responder en escena a la respuesta de los audio-espectadores; otorgar la posibilidad de navegar dentro del formato audiovisual; disponer la realización musical en tanto acontecimiento; re-contextualizar una obra dramática; entre otras. Por medio de estas estrategias se revela una búsqueda de los creadores por posibilitar el acceso a las experiencias a públicos no necesariamente especializados en un ámbito disciplinar particular. La participación en la realización escénica y/o audiovisual, y la multiplicidad de perspectivas y puntos de acceso que ofrece cada caso, da lugar a que los traslados y tránsitos protagonizados por los creadores, resuenen y encuentren eco en audio-espectadores que son movilizados hacia experiencias híbridas, complejas en su conformación, y que al mismo tiempo ofrecen una diversidad de formas de aproximación, lectura e interpretación.

La característica común entre las estrategias de creación recogidas durante la investigación es el hecho de que en ellas se producen diversos traslados. Es posible concluir que es en los traslados y tránsitos entre metodologías de trabajo, procedimientos técnicos, y formas de participación de los audio-espectadores, donde se instala la particularidad del trabajo creativo intermedial. Cada traslado, cada tránsito, moviliza a sus protagonistas y materiales puestos en obra, hacia terrenos donde se ponen en crisis y a la vez se renuevan las certezas técnicas y formales, y se difuminan las fronteras disciplinares, dando como resultado realizaciones escénicas y/o audiovisuales con formatos híbridos. Los casos de estudio aquí abordados habitan terrenos expresivos dinámicos, en constante movilidad, que son redefinidos por cada caso en particular, y que encuentran en la propia imprecisión de los medios que le dan forma, la potencia de revisar y repensar las maneras de hacer frente a formatos y disciplinas hegemónicas.

Los traslados y tránsitos de lo musical a lo escénico, de lo escénico a lo audiovisual, de lo visual a lo sonoro, etc., son conducidos a lo largo de la presente investigación por lo que se definió como una poética de lo intermedial. Esta da cuenta de una forma de hacer que concibe la participación de el o los creadores como agentes mediadores entre herramientas técnicas, disciplinas y contextos culturales. La actividad creativa consistiría entonces en hacer visibles y audibles los traslados y tránsitos entre medios, en un ámbito de trabajo en el cual se decide, se escucha, se lee, se observa, se interpreta, se dirige, se media, entre materiales procedentes de sistemas simbólicos y contextos culturales diversos, particulares y complementarios. El compositor en el ámbito intermedial transpone su dominio técnico y disciplinar al trabajo creativo sobre materiales otros, que potencian lo sonoro desde materialidades y perspectivas formales diversas, al mismo tiempo que los demás medios que forman parte de la obra adoptan características propias de lo musical. Esto, en un proceso creativo protagonizado por la conciencia por los materiales, metodologías, sistemas simbólicos y contextos culturales que hacen parte de la experiencia; y la autoconciencia por las formas en que las motivaciones e impulsos que dan lugar al desarrollo de un proyecto creativo, se traducen y trasladan entre medios, en un proceso abierto, dinámico y en permanente retroalimentación.

Junto a lo anterior, la mediación que realiza el compositor modifica las metodologías de trabajo, disponiéndose a la colaboración y co-creación en equipos de creadores provenientes de diversos dominios técnicos y formaciones disciplinares. La variedad de procedencias, técnicas, intereses y formas de hacer se disponen a un trabajo en común que se nutre de la particularidad de cada miembro del equipo. Esto representa un nivel más de traslado en el ejercicio creativo intermedial, donde el compositor transita desde la creación individual al diálogo e intercambio de ideas en una práctica colectiva, disponiendo incluso su cuerpo como material de trabajo creativo. Se produce un traslado desde la composición de la materia sonora al trabajo creativo con las diversas materialidades que dan forma a los procesos escénicos y/o audiovisuales, desplegándose en las distancias entre medios un ámbito de exploración de nuevas formas de hacer y nuevas formas de atender la experiencia que acontece.

A lo largo de la presente investigación se ha habitado un ámbito de trabajo creativo y de desarrollo teórico híbrido, difuso, que encuentra en esa condición inestable y dinámica la potencialidad para generar y revelar nuevas formas de hacer respecto a las prácticas composicionales. En las brechas, en los espacios entre medios, se remueven, tensionan y modifican las condiciones técnicas de los materiales puestos en obra; se difuminan las fronteras entre los sistemas simbólicos participantes; y se amplían y relocalizan los contextos culturales en que se inscriben las diversas prácticas creativas. El desafío ha consistido en habitar el ámbito intermedial disponiéndome a un trabajo creativo y teórico incierto, que se despliega como un área de trabajo abierto a la exploración, y que da lugar y potencia a las búsquedas sobre lo que está en permanente movimiento. Instalarse en este terreno ha sido una apuesta creativa por lo inestable, por lo que no está fijo y que promueve la movilidad de certezas técnicas y disciplinares, para allí, en las cavidades intermediales, encontrar formas de hacer que remuevan y nutran mis prácticas composicionales y que resuenen en mi trabajo creativo, e idealmente en el de otras creadoras y otros creadores dispuestos a explorar, a perderse y a encontrarse en los tránsitos y traslados entre medios.

Bibliografía

Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso.

Bachelard, G. (2016) [1957]. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Barnett, D. (2004). Heiner Müller vertonen. Heiner Goebbels and the Music of Postmodern Memory. En Alter, N y Koepnick, L. (Eds.). *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture* (pp. 217 - 227). Oxford: Berghahn Books.

Borgdorff, H. (2011). The Production of Knowledge in Artistic Research. En Biggs, M. y Karlsson, & H. (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 44-63). New York: Routledge.

Brecht, B. (2015). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.

Bowman, W. (1998). *Philosophical Perspectives On Music*. New York: Oxford University Press.

Bussolini, J. (2010). What is a Dispositive? *Foucault Studies* 10, 85 – 107.

Cage, J. (2012). *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila.

Chapple, F. y Kattenbelt, Ch. (Eds.). (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi.

Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts studies. En Advirson, Askander, Bruhn, Führer (Eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19-37). Lund: Intermedia Studies Press.

Corrado, O. (2014). Música argentina y producción del espacio. *Revista Argentina de Musicología*, 14, 91 – 130.

Crawford, H. (Ed.) (2008). *Artistic Bedfellows. Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices*. Maryland: University Press of America.

Díaz, R. (2005) El tiempo liso, apulsativo, no fragmentario. ¿Nostalgia del tiempo eterno de Dios? *Resonancias N° 16*, 71 – 84.

----- (2011). *Las brutas* (DVD), Santiago de Chile.

----- (2012). *Música para borrar el tiempo*. Recuperado el 25 de agosto de 2016, de <https://www.beethovenfm.cl/noticias/2012/01/18/rafael-diaz-musica-para-borrar-el-tiempo/>

Dogantan-Dack, M. (2015). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. New York: Routledge.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ciudad de México: Libro de Godot.

Echeñique, C. (2014). *Shakespeare além do espaço-tempo. Uma conversa sobre direitos humanos, nas tragédias Tito Andrônico, Ricardo III e Macbeth*. Tesis de doctorado. Campinas. Universidad Estatal de Campinas.

Eisner, G. (2010). *Los pequeños cantos. Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música – palabra*. Tesis de Magíster. Universidad de Chile.

Etkin, M. (1989) Los espacios de la música contemporánea en América Latina. *Revista del Instituto Superior de Música*, Universidad Nacional del Litoral, N° 1, 47 - 58.

Ficher-Lichte, E. (1995). Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies. *Theatre Research International* v20 n2, 85 – 89.

----- (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.

----- (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor?. *Dialéctica, Año IX, No. 16*, 51 – 82.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Goebbels, H. (2004). Performance as composition. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Vol 26, 1-16.

----- (2012). *Stifters Dinge* (CD). Munich: ECM Records.

----- (2012). *Acceptance speech at the Ibsen Conference*. Recuperado el 30 de enero de 2017, de <https://vimeo.com/52462786>

----- (2012). ‘It’s all part of one concern’: A ‘Keynote’ to Composition as Staging. En Rebstock, M. y Roesner, D. (Eds.). (2012). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Chicago: Intellect Books.

----- (2015). *Aesthetics of Absence. Texts on theatre*. New York: Routledge.

González, J. M. (2009). Factores condicionantes en la transposición literatura – música. *Anuario Musical, N.º 64*, 259-278.

González, S. y Artigas, I. (Eds.). (2011.) *Entre artes entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Higgins, D. (1965). *Intermedia. The Something Else Press*. New York: *The Something Else Press*.

Jacobson, R. (1975) [1959]. En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de Lingüística General* (pp. 67 – 77). Barcelona: Seix Barral.

Kent, D. (2016). “*Resonancias*” de la promesa: “ecos” y “reverberaciones” del *Don Giovanni*. *Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México.

Lehmann, H. (Dic. 2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, No 12. Recuperado el 26 de enero de 2017, de <http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8zMTgucGRm&tipo=articulo&id=318>

----- (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de gato.

Lopez-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona.

Müller, H. (1995). *El teatro en crisis. Entrevista con Ute Scharfenberg*. Recuperado el 28 de enero de 2017, de <http://www.nexoteatro.com/Heiner%20Muller.htm>

Nattiez, J. (2011). Semiología musical: el caso de Debussy. En González, S. y Camacho, G. (coords). *Reflexiones sobre Semiología Musical* (pp. 1 - 77). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Padilla, A. (1995). *Dialéctica y Música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Acta Musicológica Fennica 20.

Paz, O. (2015). Citado en: Roca, H. Mapa sonoro con 43 fotografías. Instrumenta Oaxaca 2014. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 135, 58 - 72.

Perroud, M. (Director). (2008) *The experience of things* (DVD). Francia: Annexe 8 prod.

Poncet, E. (2014). La posición del crítico/analista frente al acontecimiento audiovisual. *XII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Febrero 2004: "Procesos y Productos. Experiencias Pedagógicas en Diseño y Comunicación"* (pp. 150 - 151). Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Radrigán, J. (1998). Las Brutas. En *Hechos consumados. Teatro 11 obras* (pp. 71 - 99). Santiago: LOM.

Rebstock, M. y Roesner, D. (Eds.). (2012). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Chicago: Intellect Books.

Roesner, D. (2014). *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. New York: Routledge.

Rivera, J. (2007) *En torno al ser. Ensayos Filosóficos*. Santiago: Brickle Ediciones.

Robillar, V. (2011). En busca de la ecfrafrasis (un acercamiento intertextual). En González, S. y Artigas, I. (Eds.). *Entre artes / entre actos. Écfrafrasis e intermedialidad* (pp. 27-50). Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.

Rojas, S. (2003). *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Arcis.

Sandner, W. (2012). *Stifters Dinge* (CD). Munich: ECM Records.

Sigal, R.; Escuer, A.; García Nava, J. (2013). *Lumínico* (DVD). México: CMMAS.

Sigal, R. (2004). *Propuesta de posdoctorado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM*.

----- (2004, 27 de junio). Rodrigo Sigal y su música electroacústica [en línea]. Proceso. Recuperado el día 24 de junio de 2018 de, <http://rodrigossil.com/pdfs/Procesojunio2704.pdf>

----- (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

----- (2018). Creación en la interpretación. *Música, transversalidad. Série Diálogos com o Som Vol. 4*, 99 - 107.

Veloza, V. (2011). Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, Vol. 6 – N° 2*, 35-54.

Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

Wiesing, L. (2014). What Are Media? En Van de Oever, A. (Ed.). *Technē/Technology. Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact* (pp. 93-102). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Anexo I: Lista de Imágenes y tablas

Imagen 1: <i>Stifters Dinge</i> . Fotografía de Klaus Grünberg.....	50
Imagen 2: <i>Lumínico</i> . Captura de video, Dvd <i>Lumínico</i> (2013).....	71
Imagen 3: Captura de video, Dvd <i>Las Brutas</i> (2011).....	88
Imagen 4: <i>Esquinas</i> interpretada por María Clara Losada, en Encuentro Interdisciplinario sobre Ciencias, Sonido y Música, UNAM, febrero de 2020. Fotografía del autor.....	110
Imagen 5: <i>Esquinas</i> , c. 50.....	118
Imagen 6: <i>Esquinas</i> , c. 67.....	119
Imagen 7: <i>Esquinas</i> , cc 66 – 70.....	121
Imagen 8: <i>Esquinas</i> , cc. 76 – 81.....	122
Imagen 9: <i>Esquinas</i> , cc. 51 – 59.....	123
Imagen 10: <i>Titus</i> , fotografía por Gerardo Castillo – Isóptica.....	126
Imagen 11: <i>Titus</i> , Preludio, cc. 31 – 35.....	156
Imagen 12: <i>Titus</i> , Escena 4, cc. 1 – 3.....	156
Imagen 13: <i>Titus</i> , Preludio, cc. 34 – 39.....	157
Imagen 14: <i>Titus</i> , Escena 3, cc. 32 – 35.....	157
Imagen 15: <i>Titus</i> , Preludio, c. 106.....	158
Imagen 16: <i>Titus</i> , Escena 11, cc. 58 – 60.....	158
Imagen 17: <i>Titus</i> , Preludio, cc. 10 – 21.....	159
Imagen 18: <i>Titus</i> , Escena 19, cc. 6 – 11.....	159
Imagen 19: <i>Titus</i> , Escena 20, cc. 8 – 10.....	159
Imagen 20: <i>Titus</i> , Escena 11, cc. 1 – 4.....	160
Imagen 21: <i>Titus</i> , Escena 20, cc. 1 – 3.....	161
Imagen 22: <i>Titus</i> , Escena 2, cc. 1 – 3.....	162
Imagen 23: <i>Titus</i> , Escena 14, cc. 1 - 5.....	163
Imagen 24: <i>Titus</i> , Escena 3, cc. 45 – 47.....	164
Imagen 25: <i>Titus</i> , Escena 5, cc. 27 – 33.....	165
Imagen 26: <i>Titus</i> , Escena 20, cc. 26 – 36.....	166
Imagen 27: <i>Being in the sounds</i> , concierto de estreno en York, 8 de enero de 2019. Captura de video filmado por Lynette Quek.....	170

Imagen 28: <i>Being in the sounds</i> , Ejercicio 4, cc. 1 - 5.....	177
Imagen 29: <i>Being in the sounds</i> , Ejercicio 2, cc. 11 – 13.....	178
Imagen 30: <i>Being in the sounds</i> , cc. 32 – 42.....	182
Imagen 31: <i>Being in the sounds</i> , cc. 74 – 83.....	183
Imagen 32: <i>Being in the sounds</i> , cc. 155 – 160.....	184
Imagen 33: <i>Being in the sounds</i> , cc. 174 – 175.....	185
Tabla 1: Obras de otros autores.....	192
Tabla 2: Obras propias.....	193

Anexo II: Lista de estrenos y presentaciones de obras del portafolio de composiciones

Esquinas

- Estreno en Festival de Música contemporánea Darwin Vargas 2017; Valparaíso, Chile; octubre de 2017.
- Presentación en III Concierto de Temporada de Música de Cámara, Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena; La Serena, Chile; agosto de 2018.
- Presentación en V Festival Muslab; Ciudad de México, México; diciembre de 2018.
- Presentación en Festival Musical Chiloé; Chiloé, Chile; enero de 2019.
- Presentación en Festival Expresiones Contemporáneas; Puebla, México; Marzo de 2019.
- Presentación en Resonancias XVI, Facultad de Música, UNAM; Ciudad de México, México; marzo de 2019.
- Presentación en Resonancias XXIII, Facultad de Música, UNAM; Ciudad de México; agosto de 2019.
- Presentación en Festival Atemporánea; Buenos Aires, Argentina; Septiembre de 2019.
- Presentación en Primer Encuentro de las Artes, Facultad de Artes Universidad de Chile; Santiago, Chile; Septiembre de 2019.
- Presentación en Encuentro Interdisciplinario sobre Ciencia, Sonido y Música, Centro de Ciencias de la Complejidad UNAM, Ciudad de México; febrero 2020.

Titus

- Pre estreno en Festival del Bosque de Chapultepec 2017; Ciudad de México, México; noviembre de 2017.
- Estreno y segunda función en Teatro Helénico; Ciudad de México, México; diciembre de 2017.
- Presentación en Festival Música y Escena IMPULSO UNAM; Ciudad de México, México; agosto de 2018.
- Presentación en Encuentro Nacional de las Artes ENARTES 2018; Ciudad de México, México; octubre de 2018.
- 2 Presentaciones en Festival de Artes Escénicas EDOMEX 2019; Toluca y El Oro, Estado de México; Junio de 2019.

Being in the sounds

- Pre estreno en Universidad de York; York, Reino Unido; septiembre de 2018.
- Estreno en Universidad de York; York, Reino Unido; enero de 2019.
- Presentación en Seminario de Música Contemporánea, Facultad de Música, UNAM; Ciudad de México, México; febrero de 2019.
- Presentación en Temporada de Conciertos CMMAS; Morelia, México; marzo de 2019.

